Christoph Heiss.

<36636891820013

<36636891820013

Bayer. Staatsbibliothek

/2. 24

Elementarwerk der Harmonie,

als

Einleitung

in die

Begleitungs- und Tonſetzkunſt,

wie auch

in die Tonwiſſenſchaft.

Nach drei Lehrkurſen geordnet,

für

Anfänger und Geübtere,

von

Juſtin Heinrich Knecht.

Erſte Abtheilung mit 40 Notentafeln.

Zweite, ganz umgearbeitete und vermehrte Ausgabe.

München, in der Muſik- und Inſtrumenten-Handlung von Falter und Sohn.
1814.

Nihil tam difficile est, quin inquirendo investigari poſsit.

Terentius.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Vorbericht.

Die gänzliche Vergreifung meines vor zwanzig Jahren herausgegebenen Elementarwerks der Harmonie und des Generalbaſſes, und die beſtändige Frage darnach bewog mich, auf eine zweite, aber ganz umgearbeitete und vermehrte Ausgabe davon bedacht zu ſeyn, welche hiemit, nach einem ganz andern Plane angelegt, im muſikaliſchen Publikum erſcheint.

Die erſte Ausgabe dieſes Werks umfaßte in vier Abtheilungen dasjenige, was Bezug ſowohl auf die Lehre von der Harmonie überhaupt, als insbeſondere auf den Generalbaß ſelbſt, und zum Theil auch auf die Tonwiſſenſchaft hat, dieß alles aber in einander verwebt; hingegen in dieſer zweyten, nur zwei Abtheilungen enthaltenden Ausgabe iſt das Syſtem der Harmonie, meiner Haupttendenz gemäß, ganz rein d. i. von allem andern unvermiſcht dargeſtellt, und demnach als eine Einleitung in die Begleitungs= und Tonſetzkunſt, wie auch in die Tonwiſſenſchaft anzuſehen.

Dieſem

Dieſem Syſtem wird ſpäterhin eine beſondere elementariſche Anleitung zum ſogenannten Generalbaſſe oder zur Begleitungskunſt mit praktiſchen Tonſtücken begleitet als ein für ſich beſtehendes Werk nachfolgen.

Um aber alles Mögliche aus der Fülle der Harmonik zu ſchöpfen, ſoll mit dem Vorigen ein (wenn ich es, ohne unbeſcheiden zu ſcheinen, ſo nennen darf) Originalwerk der Tonausweichungs- und Fantaſierkunſt, wozu die Materialien ſchon geſammelt ſind, und welchem dieſes Werk der Harmonie nothwendigerweiſe als Grundlage vorangehen muß, parallel laufen, indem ich mir feſt vorgenommen habe, in ſoferne mir Gott fernerhin, wie bisher, Leben und Geſundheit verleihet, an beſagten Werken ununterbrochen fortzuarbeiten.

Anſtatt die Tonwiſſenſchaft auch in einem beſondern Werke abzuhandeln, wie anfangs mein Plan war, hab' ich nachher für zweckmäßiger gehalten, bloß tonwiſſenſchaftliche Bemerkungen im dritten Lehrkurſe dieſes Werks mitzutheilen, und darinn vornehmlich zu zeigen, daß die Muſik, ſomit auch die Harmonie ſich auf die Tonwiſſenſchaft gründe. Ich hoffe dadurch das hie und da eingewurzelte Vorurtheil, wo möglich, auszurotten, nach welchem dieſe Wiſſenſchaft von ſo Manchen für unnütze, ja, ſogar für angehende Tonſetzer gewiſſermaſſen für nachtheilig gehalten wird, worunter ein gewiſſer, ſchon verſtorbener, ſonſt nicht unberühmter Schriftſteller den lächerlichen Wahn hegte, es könne aus den berechneten Tonen nichts anders, als ein ausgezirkelter und ſteifer Tonſatz hervorkommen, nicht erwägend, daß außer dem Beſitz einer gründlichen Kenntniß der Harmonie vornehmlich auch ein angebornes Genie zur muſikaliſchen Setzkunſt erfodert werde, und daß wir der Mathematik nicht nur unſere ganze theoretiſche, ſondern auch praktiſche Muſik in Anſehung der Tonwerkzeuge nicht erſt von geſtern, ſondern von alten

Zeiten her zu danken haben; denn iſt nicht jedes muſikaliſche Inſtrument, welches ein ausübender Muſiker traktirt, nach beſtimmten und unabänderlichen Verhältniſſen abgemeſſen und verfertigt? —

Ich zweifle um ſo minder, daß das Meiſte, was in dieſen tonwiſſenſchaftlichen Bemerkungen vorkommt, ein wohlgeſchulter junger Menſch werde begreifen lernen können, als man heut zu Tage die Jugend nach einer gründlichern Methode in der Rechnungskunſt unterrichtet. Zudem iſt dieſes Lehrbuch nicht für Knaben und Mädchen von zehn bis zwölf Jahren, ſondern für weit ältere geſchrieben. Dieſes leitet mich darauf, vom Gebrauche desſelben etwas weniges zu erinnern.

Zuerſt wird natürlich mit den Zöglingen der Harmonie, bei welchen ich nicht nur die Kenntniß der gemeinſten Anfangsgründe der Muſik, ſondern auch einige Fertigkeit im Klavierſpiele vorausſetze, nur der erſte Lehrkurs durchgegangen; ſodann hängt es von der Fähigkeit des Individuums ab, ob auch gleich der zweite mitgenommen werden darf. Der dritte Lehrkurs muß zuletzt nachgeholt werden. Das empfehlungswertheſte aber dabei iſt, daß alles ſehr bedachtſam geleſen, geſpielt, darüber ausgefragt, und, weil doch die Wiederholung die Seele des Studierens iſt, öfters wiederholet werde, wozu der dem Werke angehängte kurze Innbegriff eines jeden Hauptſtückes ſehr dienlich ſeyn wird.

Noch muß ich von einigen getroffenen Abänderungen kürzlich ſprechen. — In den Accorden-Tabellen und kurzen Uebungsſtücken hielt ich für nützlich, alle Tonlagen und Verdopplungen der Klänge vollſtändig aufzuführen; dagegen ſind die in der erſten Ausgabe gegebenen praktiſchen Tonſtücke über den Generalbaß und die verſchiedenen Tonfolgen, als Beyſpiele des Moduliereus, hier weggeblieben, weil ich jene in die Anleitung zum

Generalbaſſe, und dieſe in das Werk über die Tonausweichungs- und Fantaſierkunſt nebſt mehrern andern aufnehmen werde.

Die Aufzählung des ſämmtlichen Tonſtoffs, welche nach dem kurzen Inbegriffe folgt, mag zum Beweiſe dienen, wie genau jedes Material der Muſik in dieſem theoretiſch-praktiſchen Werke beſtimmt iſt, und die den Schluß machenden kritiſchen Anmerkungen haben hauptſächlich zum Zwecke, manche bisher ſtrittigen Punkte im Tonſyſtem abzufertigen und zu beſeitigen.

Wer nun die vorige Ausgabe mit der jetzigen zu vergleichen Gelegenheit hat, wird einen gar merklichen Unterſchied zwiſchen beyden Ausgaben finden, und eine ſo mühſame Arbeit, wie dieſe iſt, zu würdigen wiſſen. Daher glaube ich eben ſo ſehr den Dank als die Nachſicht billigdenkender Beurtheiler in Anſpruch nehmen zu dürfen.

Uebrigens werd' ich gegründete Erinnerungen über allenfällſige Verſehungen gern annehmen; aber auf den Tadel gewiſſer wackerer Rezenſenten, welche bloß tadeln, um zu tadeln, und denen man das bekannte „*Reprehendere facilius, quam imitari*" nicht genug empfehlen kann, gar nicht achten.

Der Verfaſſer.

Innhalt der erſten Abtheilung.

Erſtes Hauptſtück.

Von den Tönen. . . . . . Seite 1

Zweites Hauptſtück.

Von den Tonleitern. 17

Drittes Hauptſtück.

Von den Tonverbindungen oder Intervallen. 28

Viertes Hauptſtück.

Von den Wohl- und Uebelklängen. 38

Fünftes Hauptſtück.

Von den Tonarten und deren Verwandtſchaft untereinander. 47

Sechstes Hauptſtück.

Von den Dreiklängen und ihren Umwendungen. 60

Siebentes Hauptſtück.

Von der harmoniſchen Bewegung der Wohlklänge. 81

Kurzer

Kurzer Innbegriff

des erſten Hauptſtücks . . . . Seite 94
des zweiten ——— 95
des dritten ——— 95
des vierten ——— 96
des fünften ——— 97
des ſechsten ——— 99
des ſiebenten ——— 100
Aufzählung des ſämmtlichen Tonſtoffs ꝛc. 101
. 103

Kritiſche Anmerkungen,

1. Ueber die enharmoniſchen Töne, und das muſikaliſche Komma. 105
2. Ueber den Vorzug des achtſaitigen Tonmaaſes vor einſaitigen, und über die arithmetiſche Herleitung der Klänge im Gegenſatze der harmoniſchen. . . 106
3. Ueber die Zahl der Tonverbindungen oder Intervalle. 107
4. Beweis, daß die kleine Vierte, große Dritte und kleine Sechste vollkommene Wohlklänge ſind. 108
5. Ueber die Nomenclatur der verſchiedenen Dreiklänge und ihrer Umwendungen. . . 109

Elementarwerk
der
Harmonie.

Erſtes Hauptſtück.
Von den Tönen.

Erſter Lehrkurs,
die erſten Elemente enthaltend.

* * *

Summe aller in der Muſik vorkommenden Töne.

§. 1.

Es giebt in der Muſik ſieben **Haupttöne**, welche mit den Ton-Buchſtaben C D E F G A H bezeichnet werden. Jeder derſelben hat ſeine eigenthümliche Klangſtufe auf dem Notenſyſtem. (man ſehe Tabula I. Fig. 1.) Mittelſt der Erniedrigungs- und Erhöhungszeichen, die jedem dieſer ſieben Haupttöne im erforderlichen Falle vorangeſetzt werden, entſtehen **vierzehn** (von jenen abhängige) **Nebentöne**, nämlich ſieben durch ein Be erniedrigte, als: Ces Des Es Fes Ges As und B (anſtatt Hes), (Fig. 2.) und ſieben durch ein Kreuz erhöhete Nebentöne, als: Cis Dis Eis Fis Gis Ais His (Fig. 3.) Jeder dieſer Nebentöne nimmt ſeinen Platz auf der Klangſtufe ſeines Hauptton ein, und zwar ſo, daß der erniedrigte Nebenton zur Linken, der erhöhete aber zur Rechten ſeines Hapttons, folglich der Hauptton mitten inne ſtehet. (man ſehe Tab. I. Fig. 4, wo die Haupttöne durch weiſſe Noten, die Nebentöne hingegen durch ſchwarze angedeutet ſind).

Dieſes ſind zuſammen **ein und zwanzig Töne**, welche in der Ausübung am meiſten vorkommen. Seltener geſchiehet es, daß die ſieben Haupttöne doppelt erniedriget und doppelt erhöhet werden. In dieſem Falle heiſſen erſtere: Cesces, (*) Desdes, Eses, Fesfes, Gesges, Asas, Bb, (Fig. 5.) und leztere: Ciscis, (**) Disdis, Eiseis, Fisfis, Gisgis, Aisais, Hishis (Fig. 6.) Hiedurch entſtehen, dem Namen nach, noch einmal vierzehn Nebentöne, welche mit den obigen ein und zwanzig Tönen **fünf und dreyßig Töne** ausmachen. Dieß iſt nun die Summe aller in der praktiſchen Muſik dem Namen nach vorkommenden Töne. (man ſehe Tab. I. Fig. 7, wo der Hauptton von zweeen Nebentönen zur Linken, und von zween zur Rechten umgeben iſt.)

Reelle und idealiſche Töne.

§. 2.

Allein bei näherer Betrachtung laſſen ſich alle im vorigen Paraprraphe aufgezählten Töne (wiewohl mehrere davon nach der mathematiſchen Berechnung um etwas weniges von einander unterſchieden ſind) nur auf **zwölf reelle**, das iſt, **wirkliche Töne**, nämlich auf ſieben Haupttöne und fünf Nebentöne zurückbringen, welche das Griffbret des Klaviers am anſchaunlichſten nach ihrer urſprünglichen Benennung in folgender Ordnung darſtellt, als: C cis D dis E F fis G gis A b H (ſieh Tab. I. Fig. 8, wo die weiſſen Noten die Untertaſten und Haupttöne, die ſchwarzen Noten hingegen die Obertaſten und Nebentöne vorſtellen); denn dieſem Griffbrete gemäß haben die Töne cis und des, dis und es, e und fes, eis und f, fis und ges, gis und as, ais und b, h und ces, his und c einen und eben denſelben Klaviertaſten mit einander gemein, und ſind demnach für das Ohr gleichlautend (Fig. 9, wo die Klammern dieſe Töne, enharmoniſche genannt, andeuten).

Mit den doppelt erniedrigten und doppelt erhöheten Tönen hat es gleiche Beſchaffenheit, weil cesces und b, ciscis und d, desdes und c, disdis und e, eses und d, eiseis und fis, fesfes und es, fisfis und g, gesges und f, gisgis und a, asas und g, aisais und h, bb und a, hishis und cis ebenfalls einen gleichen Klaviertaſten mit einander einnehmen (Tab. I. Fig. 7).

Aus dieſem erhellet, daß, außer den zwölf oben benannten reellen Tönen, die übrigen drei und zwanzig in der praktiſchen Muſik vorkommenden Töne nur als **idealiſche**, d. i. **eingebildete Töne** unter verwechſelten Benennungen anzuſehen ſind, welche aus der Urſache in neuern Zeiten allmählig eingeführet werden, um dadurch die Verſchiedenheit der bald mit Be, bald mit Kreuz bezeichneten Töne, Tonleitern und Tonarten, der muſikaliſchen Rechtſchreibung gemäß, deutlich anzeigen zu können.

Sämmt-

(*) Oder: *Ceſes*, *Deſes* u. ſ. f., auch: Doppelces, Doppeldes u. ſ. w.

(**) Oder: *Ciſis*, *Diſis* u. ſ. f., auch: Doppelcis, Doppeldis u. ſ. w.

Sämmtlicher Umfang der Töne.

§. 3.

Die zwölf reellen Töne (§. 2.) werden, um ſowohl für die verſchiedenen Singſtimmen, als für ſo viele größere und kleinere muſikaliſchen Inſtrumente einen erweiterten Umfang der Töne zu erhalten, mehrmals, und zwar wenigſtens fünfmal nach Höhe und Tiefe wiederholet. Dieſe fünfmalige Wiederholung nach Höhe und Tiefe ſtellt ebenfalls das Griffbret des Klaviers am anſchaulichſten und **in einem** Anblicke dar. Jede ſolche Wiederholung, welche, wenn man zu den ſieben Haupttönen noch den achten Ton, als eine um acht Stufen höhere Wiederholung des erſten Tons, rechnet, gewöhnlich eine Octavabtheilung oder Achtenabtheilung heiſſet, erhält eine eigene unterſcheidende Benennung, nämlich 1) die **Contra-Octave**, welche die allertiefeſten Baßtöne vom Contra C bis zum großen C enthält; 2) die **große Octave**, vom großen C bis zum kleinen c, (3 die **kleine Octave**, vom kleinen c bis zum eingeſtrichenen $\bar{c}$, 4) die **eingeſtrichene Octave**, vom eingeſtrichenen $\bar{c}$ bis zum zweigeſtrichenen $\bar{\bar{c}}$; 5) die **zweygeſtrichene Octave**, vom zweigeſtrichenen $\bar{\bar{c}}$ bis zum dreigeſtrichenen $\bar{\bar{\bar{c}}}$; 6) die **dreigeſtrichene Octave**, vom dreigeſtrichenen $\bar{\bar{\bar{c}}}$ bis zum viergeſtrichenen $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$. Dieſes ſind nun ſechs **Octavabtheilungen.**

Halbe und ganze Töne.

§. 4.

Vergleichet man die zwölf reellen Töne unter ſich nach der Lage und Folge der untern und obern Klaviertaſten, nämlich erſtens einen Untertaſten mit einem andern — ihm rechts oder links nächſtgelegenen — Untertaſten, z. B. d mit c, oder c mit h, e mit d, oder e mit f, ſodann einen Obertaſten mit einem — ihm rechts oder links nächſtgelegenen — Untertaſten, z. B. cis mit c, oder cis mit d, dis mit d, oder dis mit e, endlich zwei — nebeneinander befindlichen und nur durch einen einzigen Untertaſten unterbrochenen — Obertaſten, z. B. dis mit cis, gis mit fis, gis mit b; ſo bemerket man zwiſchen dieſen Tönen einen weitern oder nähern Abſtand von einander, oder, was einerley geſagt iſt, eine ungleiche Tongröße unter ihnen.

Wenn zwey Klänge oder Taſten ſo nahe neben einander liegen, daß ſich kein anderer reeller Ton, oder kein anderer Taſte zwiſchen ihnen befindet, wie z. B. zwiſchen c und cis, oder zwiſchen h und c, ſo wird dieß ein **halber Ton** genannt, welcher in der ausübenden Muſik, und vornehmlich auf dem Klavier, das kleinſte Verhältniß iſt; liegt aber zwiſchen zween Klängen oder Taſten ein einziger reeller Ton oder ein einziger Taſte mitten inne, wie z. B. zwiſchen c und d das cis, zwiſchen cis und dis das d, zwiſchen e und fis das f, ſo heiſt dieſes um die Hälfte größere Tonverhältniß

ein ganzer Ton, weil er aus zwei halben Tönen, wie z. B. der ganze Ton c - d aus den zwei halben Tönen c cis und cis d, zuſammengeſetzt iſt.

Diatoniſche und chromatiſche Töne.

§. 5.

Diejenigen Töne, welche die untern Klaviertaſten einnehmen, und ohne Kreuz und Be geſchrieben werden, heiſſen von alten Zeiten her **diatoniſche**, d. i. **natürliche Töne**, weil ſie für das natürliche muſikaliſche Gehör am faßlichſten, und ihre Noten für das Auge am deutlichſten ſind, ſo wie ihre Taſten **diatoniſche** heiſſen; diejenigen hingegen, welche ſich auf den obern Klaviertaſten befinden, und mit Kreuz oder Be bezeichnet werden, wurden von jeher **chromatiſche**, d. i. **bunte Töne**, ſo wie ihre Taſten **chromatiſche**, genannt. Es giebt auch noch enharmoniſche Töne, welche im zweiten Lehrkurſe dieſes Hauptſtücks werden erklärt werden.

Der beſtimmtere und richtigere Begriff des diatoniſchen aber iſt der, wenn ein Geſang durch fünf ganze und zwei untermiſchte halbe Töne, welche leztere als Leittöne nöthig ſind, geführet wird, ihre Noten mögen ein oder kein Kreuz oder Be haben. Z. B. die Tonfolge c d e f g, welche drei ganze Töne, und nur einen untermiſchten halben Ton enthält, iſt unſtreitig diatoniſch; aber nicht minder diatoniſch iſt, und klinget auch ſo dem Ohre die Tonfolge: cis dis eis fis gis, oder mit vorgeſezten Been geſchrieben: des es f ges as, obgleich jede Note mit einem Verſetzungszeichen verſehen iſt, und dem Auge chromatiſch ſcheinen könnte, da dieſe verſezte Tonfolge ebenfalls aus drei ganzen Tönen und einem untermiſchten halben Tone beſtehet. Die Natur des Chromatiſchen aber beſtehet darin, daß ein Geſang durch lauter halbe Töne gehet, wie z. B. c cis d dis e f fis g, oder: c des d es e f ges g.

Anmerkung.

Alle bisher abgehandelten Töne ſind das **Material** oder der **Stoff**, woraus alle Tonleitern, Tonarten, Tonverhältniſſe oder Intervalle, Melodien, Accorde und Harmonien, Schlußfälle, Mehrdeutigkeiten und Ausweichungen geſchaffen werden können.

Des erſten Hauptſtücks
zweiter Lehrkurs,
weitere Belehrungen enthaltend.

* * *

Unterſchied zwiſchen Klang und Ton.
Ueber §. 1.

Ein Ton, für ſich einzeln betrachtet, iſt eigentlich nur ein **Klang**, obgleich das eine Wort öfters für das andere gebraucht wird; aber ein Klang mit einem andern Klange verglichen, heiſt erſt mit Recht ein Ton. Eben ſo iſt auch ein Klang, für ſich betrachtet, weder diatoniſch, noch chromatiſch, noch (wie bald erklärt werden ſoll) enharmoniſch; ſondern derſelbe wird erſt das eine oder andere durch die Vergleichung eines Klanges mit einem andern. Z. B. der Klang c iſt für ſich weder diatoniſch noch chromatiſch (noch enharmoniſch): aber gegen den Klang d betrachtet wird derſelbe ein diatoniſcher Ton, gegen cis gehalten ein chromatiſcher (und gegen his ein enharmoniſcher) Ton.

Entſtehungsart ſo vieler Töne in der praktiſchen Muſik.

Die Alten begnügten ſich bloß mit den diatoniſchen Tönen, weil ihre Melodie und Harmonie ſehr beſchränkt war. Die Neuern hingegen, welche hierin weiter zu kommen ſtrebten, führten allmählig mehrere verſetzte Tonleitern und mehrere Modulationen, d. i. Uebergänge und Ausweichungen in andere Tonleitern und Tonarten ein. Dadurch wurden mehrere chromatiſche Töne nothwendig.

Schon die Alten waren gezwungen, bei ihren gewöhnlichen Tonleitern, welche meiſtens aus C dur (oder hart C), D moll (oder weich D), E moll, F dur, G dur und A moll beſtanden, das cis als Leitton in's D, das fis als Leitton in's G, und das gis als Leitton in's A einzuführen, da das b bei F dur ſchon vorhanden war. Nun durften die Neuern nichts weiter thun, als das cis in des, dis in es, fis in ges, gis in as und b in ais umzugeſtalten, und noch einige andere idealiſche Töne, als his, ces, fes und eis hinzuſetzen, um mehrere verſetzte Tonleitern bilden zu können. So entſtunden auch die Doppelbee und Doppelkreuze, je tiefer man ſich in die entfernteſten Modulationen z. B. in's Gis dur, wo das das Doppelfis als Leitton in's Gis nothwendig wurde, einließ.

Verſchiedenheit der Tongeſchlechte.
Ueber §. 2.

Aus den 12 reellen und 23 idealiſchen Tönen laſſen ſich **dreierley Tongeſchlechte** bilden, wovon in der heutigen praktiſchen Muſik nur zwei üblich ſind; nämlich das **diatoniſche** und **chromatiſche Tongeſchlecht**, welches ſich im zweiten Hauptſtücke aus §. 6, 7, 8 und 11 von ſelbſt erklären.

läßt. Vom enharmoniſchen Geſchlechte wird in dieſem Lehrkurſe weiter unten über §. 5 und 6 das Nöthige gelehret werden.

Im diatoniſchen Geſchlechte werden die mit Kreuz bezeichneten Töne, der Deutlichkeit und Gleichheit wegen, von den durch Be angedeuteten Tönen abgeſondert gehalten; hingegen im chromatiſchen, vornehmlich im enharmoniſchen Geſchlechte mit einander vermiſcht. Dieſes gehöret zur muſikaliſchen Ortographie; denn in einer mit Kreuzen vorgezeichneten diatoniſchen Leiter oder Tonart würde die Vermengung eines mit Be bezeichneten Tons das Auge nur verwirren, ſo lange man in ebenderſelben Leiter bleibt, und nicht in eine andere mit Been vorgezeichnete Tonleiter übergehet, und ſo umgekehrt. Es wäre demnach wider die klare muſikaliſche Rechtſchreibung gefehlt, wenn z. B. in der harten B-Leiter das b bald unter der Geſtalt als ais, und bald wieder als b, das es bald als dis, und bald wieder als es, und ſo in der harten D-Leiter das fis bald als ges, bald wieder als fis, ferner das cis bald als des, und bald wieder als cis bezeichnet vorkäme. (*) Wer ſollte unter folgender verworrenen Bezeichnung: his, eses, fes, f, fisfis, a, ces, c die dem Auge ſonſt ſo klare harte diatoniſche C-Leiter auf den erſten Anblick ſogleich erkennen?

Tablatur der Teutſchen.

Ueber §. 3.

Die Art und Weiſe, Töne durch Buchſtaben, und die Octavabtheilungen, in welche ſie gehören, theils durch groſe und kleine, theils durch ein- und mehrmal geſtrichene Buchſtaben auszudrucken, wird die alte teutſche Tablatur (im Gegenſatze mit der wälſchen, welche in wirklichen muſikaliſchen Noten beſtehet) genannt, von welcher in theoretiſchen Muſikwerken, und auch in dieſem Werke bei Anführung kurzer und in den Context eingewebter Beiſpiele, Bequemlichkeit halber, öfters Gebrauch gemacht wird.

Kleine und groſe halbe und ganze Töne.

Ueber §. 4.

Die halben und ganzen Töne werden in kleine und groſe halbe Töne, und in kleine und groſe ganze Töne eingetheilt. Der kleine halbe Ton iſt der kleinſte Unterſchied von einem Ton zum andern auf ebenderſelben Klangſtufe, wie z. B. von c zu cis, von d zu dis, von f zu fis, von g zu gis, von as zu a, von b zu h, und heiſt der chromatiſche halbe Ton. Der groſe halbe Ton hingegen iſt der kleinſte Unterſchied von einer Klangſtufe zur nächſten andern, wie z. B. von c zu des, von d zu es, von e zu f, von fis zu g, von gis zu a, von h zu c, und wird der diatoniſche halbe Ton genannt.

Der groſe ganze Ton iſt um ein muſikaliſches Komma oder Strichlein gröſer, als der kleine ganze Ton, wovon im folgenden dritten Lehrkurſe dieſes Hauptſtückes das Ausführlichere ſoll gezeigt wer-

(*) Dieſes gehet nur bei einer enharmoniſchen Verwechslung an.

werden. Ein ſolcher kleinſter Unterſchied aber iſt dem Ohre ſchon bemerkbar, wenn z. B. auf der Violine ein Finger, auf welchen Ton man will, anſezt, und nur ein wenig hin- und hergerücket wird. So iſt der große ganze Ton c-d, f-g und g-a um ein Komma größer, als der kleine ganze Ton d-e und a-h.

Enharmoniſche Töne.

Ueber §. 5.

Die kleinſten Töne ſind die **enharmoniſchen**, auf teutſch: **engſten Zwiſchentöne**, weil ſie ſich zwiſchen den halben Tönen befinden, und heiſſen gemeiniglich **Viertelstöne** (*); wiewohl ſie nach der Berechnung vielmehr **Achtelstöne** ſind, (**) nämlich cis-des, dis-es, e-fes, eis-f, fis-ges u. ſ. f. (man ſehe Tab. II. Fig. 5.); denn es befindet ſich zwiſchen cis und d der enharmoniſche Ton des, zwiſchen dis und e das es, zwiſchen e und f das fes, zwiſchen f und ges das fis u. ſ. f., welches, wie ſchon vorgeſagt, auf der Violine durch ein kaum merkliches Rücken des Fingers, z. B. von cis in des, und von des in d zu hören iſt. Dieſe enharmoniſchen Töne ſind um ein muſikaliſches Komma (welches der neunte Theil des großen muſikaliſchen Tons, und der achte Theil des kleinen muſikaliſchen Tons iſt) unterſchieden, und auf den heutigen Klavieren nicht mehr anzutreffen, weil dieſelben nunmehr nach einer neuern Temperatur im Stimmen oder Tonmäßigung ſo geſtimmt werden, daß ſie mit den Singſtimmen, Saiten- und Blasinſtrumenten ziemlich übereinſtimmen; hingegen enthielten die fünf — in zwei Theile quergeſpaltenen — Obertaſten auf manchen alten Klavieren die enharmoniſchen Töne, ſo, daß die erſte Hälfte des Obertaſtens cis in's cis, und die zweite Hälfte desſelben in's des, der zweite Obertaſten dis zur Hälfte in's dis, und zur Hälfte in's es u. ſ. f. geſtimmt war, und zwar deswegen nach dieſer Ordnung, weil die mit Kreuz bezeichneten Töne um ein Komma tiefer ſind, als die mit Be bezeichneten. Demnach iſt, nach der Berechnung, cis um ein Komma tiefer, als des u. ſ. f.

Die

(*) Daß es ſolche kleinſten Töne gebe, die ſich zwiſchen den halben Tönen befinden, kann man beim Stimmen einer Violine, eines Klaviers u. ſ. w. wahrnehmen, auch, wenn man ſingen hört, und die Töne, welche geſungen werden, auf dem Klaviere aufſuchen will, wo es ſich dann oft zeiget, daß ſie ſich zwiſchen den halben Tönen befinden.

(**) Wie aus der neuen Tonleiter Tab. 40. Fig. 8. zu erſehen iſt, wo z. B. *cis* und *des* nur einen Achtelston ausmachen. Die Erklärung davon findet ſich hinten in der erſten kritiſchen Anmerkung.

Die enharmoniſchen Töne — eine unharmoniſche, von der Harmonie abgezogene Erfindung des Ariſtoxens (*) — finden in unſerer praktiſchen Muſik im Allgemeinen nicht Statt, weil die wenigſten muſikaliſchen Inſtrumente dazu geeignet und eingerichtet ſind; nur im Einzelnen, bei gewiſſen Stellen, vorzüglich bey Fermaten and Uebergängen können ſie im Singen, auf der Violine und mehrklappigen Flöte angewandt werden, und gute Wirkung machen, wie das Beyſpiel Tab. II. Fig. 6 zeiget, wo die Düpfchen bei a) die kleinſten Zwiſchentöne bedeuten, welche bei b) durch wirkliche enharmoniſche Töne ausgedrücket ſind.

Anmerkung.

Auſſerdem aber müſſen die enharmoniſchen Töne, wenn ſie in unſerer praktiſchen Muſik manchmal vorkommen ſollten, meiſtens in gleicher Klanggröße ausgeübt werden. Uebrigens ſollten ſich Tonſetzer der Anbringung derſelben vornehmlich bei großen Orcheſtermuſiken enthalten, weil höchſtſelten eine gänzliche Reinheit der Harmonie zuwege zu bringen iſt; dagegen dienen die enharmoniſchen Töne nur auf dem Klavier und der Orgel zu raſchen Ausweichungen in die entfernteſten Tonarten, wo die reine Harmonie nicht verfehlt werden kann, wie bei Saiten= (**) und Blas-Inſtrumenten.

Des

(*) Ariſtoxen, aus Tarent in Itallen gebürtig, lebte in der eilften Olympiade zur Zeit des großen Alexanders. Er wollte gewiſſe — zur Harmonie nicht gehörige — Töne in eine beſtimmte ſtufenmäßige Ordnung bringen, und ſtiftete eine muſikaliſche Secte, Harmoniker genannt.

(**) nämlich von Därmen gemacht.

Des erſten Hauptſtücks dritter Lehrkurs,

tonwiſſenſchaftliche Bemerkungen enthaltend.

* * *

Wie der Klang entſtehe.

Ueber §. 1. 2. und 3.

a)

Der Klang entſtehet, wenn ein klingbarer Körper durch irgend etwas in Schwingung (Vibration oder zitternde Bewegung) geſezet wird. Dieſes läßt ſich an einer langen, angeſpannten Saite, welche, ſobald man ſie zupft oder ſtreicht, ihrer ganzen länge nach ſchnell hin und her geſchwungen wird, am deutlichſten erſehen und vernehmen.

Woraus der Klang beſtehe.

b) Der Klang, welcher nun durch die Schwingung einer Saite erzeugt, und durch den Luftſtrom zu unſerm Ohre geführet wird, beſtehet zwar aus wiederholten, einzelnen und abgeſezten, aber ſo ſchnell auf einanderfolgenden und in einanderfließenden Schlägen, daß unſer Ohr den Zwiſchenraum der Zeit von einem Schlage zum andern nicht ſo bemerken kann, wie es ſonſt die einzelnen und abgeſezten Schläge eines Hammers bemerkt, ſondern daß ihm der Klang vielmehr als etwas genau Zuſammenhängendes und ſtet Anhaltendes vorkömmt. Auf eine ähnliche Weiſe ergehet es dem Auge, welches, wenn es eine glühende Kohle in der Dunkelheit ſchnell wegwerfen ſieht, den Weg, welchen ſie nimmt, für eine zuſammenhängende feurige Linie oder glühende Schnure hält.

Was der Klang ſey.

c) Demnach kann der Klang in Anſehung der Wirkung, welche derſelbe auf unſer Ohr macht, ein ſteter anhaltender Schall genannt werden.

Nutzen der Beobachtung über den Klang.

d) Die Beobachtung über die Entſtehung, Natur und Beſchaffenheit des Klanges iſt keine unnütze Speculation, ſondern giebt uns in vielen wichtigen, lange unentdecktgebliebenen und beſonders die Lehre von der Harmonie betreffenden Dingen wahren Aufſchluß. Denn daher weis man nun gewiß, 1) worin der Unterſchied zwiſchen den hohen und tiefen Tönen beſtehe, 2) was den Klang rein oder unrein mache, und 3) was ihm Annehmlichkeit mittheile.

Was die hohen und tiefen Töne bewirke.

e) Den erſten Punkt anlangend, iſt es richtig und mathematiſch erwieſen, daß, je langſamer die einzelnen Schläge, aus denen der Klang beſteht, nacheinander kommen, deſto tiefer unſer Ohr den Ton davon vernimmt, und je ſchneller ſolche einzelne Schläge auf einander folgen, deſto höher der Ton dem Ohre vorkömmt. Man hat die Entdeckung gemacht, daß zwei Töne um eine Octave von einander abſtehen, wenn die Schläge des einen Tons noch einmal ſo geſchwinde, als die des andern,

auf einander folgen. So thut z. B. eine ſehr lange Saite, welche um zwei Oktaven tiefer, als das große C, geſtimmt iſt, (oder, was einerlei iſt, das allertiefeſte noch innerhalb den Gränzen unſers Gehörkreiſes liegende und in einer großen Orgel befindliche C nach dem 32 Fußton) in einer Secunde 30 Schläge an unſer Ohr; folglich thut dasjenige C, welches den 16 Fußton führt, und die Octave des vorigen iſt, oder das Contra=$\underline{C}$ 60, das große C von 8 Fußton 120, das kleine c von 4 Fußton 240, das eingeſtrichene $\overline{c}$ von 2 Fußton 480, das zweigeſtrichene $\overline{\overline{c}}$ von 1 Fußton 960, das dreigeſtrichene $\overline{\overline{\overline{c}}}$ von $\frac{1}{2}$ Fußton 1920, und das viergeſtrichene $\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}$ von $\frac{1}{4}$ Fußton 2880 Schläge in der Zeit einer Secunde an unſer Ohr, woraus ſich abnehmen läßt, daß die Schwingungen einer Saite unter die wunderbarſten Dinge in der Natur gehören, welche in Anſehung ihrer auſſerordentlichen Geſchwindigkeit dem Lichtſtrahle und dem Blitze gleich kommen. Dieſe Bemerkung gab demnach Anlaß, die Töne in Abſicht auf ihre Höhe und Tiefe gegen einander zu berechnen, und die Verhältniſſe aller und jeder Klänge nach Maaßgabe der Geſchwindigkeit ihrer Schläge mit Zahlen auszudrücken. So thut das Drittheil der ganzen Saite, nämlich hier das g, wenn das große C, als das Ganze, in einer Sekunde 120 Schwingungen macht, in eben der Zeit dreimal mehr — nämlich 360 Schläge, das Fünftheil $\overline{c}$ fünfmal mehr in gleicher Zeit — nämlich 600 Schläge. Dieſemnach kann die verhältnißmäßige Zahl der Schwingungen, welche das Sechstheil $\overline{g}$ in einer Secunde macht, durch Vervielfältigung der Summe 120 mit 6 herausgebracht werden u. ſ. w.

Was den Klang rein oder unrein mache.

f) Ein Klang, was den zweiten Punkt betrifft, iſt **rein**, wenn ſeine Schläge gleich langſam oder gleich geſchwinde auf einander folgen; hat derſelbe aber unregelmäßig auf einander folgende Schläge, ſo iſt er **unrein**. Wenn z. B. eine Saite an einigen Stellen dicker oder dünner, als an andern iſt, ſo können ihre Schläge nicht ordentlich und gleich auf einander folgen; giebt folglich einen unreinen Ton von ſich; wie eine Saite im Gegentheile rein klingen muß, wenn ſie gleichdick oder gleichdünn iſt, und demnach ihre Schwingungen gleiche Langſamkeit oder gleiche Geſchwindigkeit haben.

Was den Klang annehmlich mache.

g) In Abſicht auf den dritten Punkt führet der Klang ſeine harmoniſchen Antheile, welche man bei einer langen und tiefgeſtimmten Saite am deutlichſten vernehmen kann, ſchon von Natur mit ſich, welches daher kömmt, weil vermöge der mannigfaltigen Schwingungsart, in welche die Saite durch den Anſchlag geſetzt wird; ihre vornehmſten harmoniſchen Antheile, nämlich das Drittheil und Fünftheil, auf eine dem Ohre weit bemerkbarere Weiſe, als die übrigen Theile, berührt, und ſanft miterklingen gemacht werden. Dieſer bedeutende Umſtand verurſacht alſo, daß der Klang viel Annehmlichkeit erhält, und eben dadurch zu einem in der Muſik brauchbaren Klange wird.

Er=

Erklärung der auf der ſechsten Notentafel Figur 1. ſtehenden Vorſtellung der Haupt- und einiger beſonderer Schwingungen einer Saite.

h) Um das bisher Geſagte anſchaulich zu machen, ſtellet die lange gerade Linie (Tab. VI. Fig. 1) die große C-Saite vor, welche in der Mitte in ihrer Hälfte, und auf beiden Seiten zur Linken und Rechten in ihr Drittheil, Viertheil, Fünftheil, Sechstheil, Siebentheil, Achttheil, Neuntheil, Zehntheil, Eilftheil, Zwölftheil, Dreizehntheil, Vierzehntheil, Fünfzehntheil, und Sechszehntheil mittelſt angebrachter kleiner Striche abgemeſſen iſt. Die zwei äuſſerſten Bogenſchwingungen, welche durch kleine, aneinander gereihete Punkte angezeigt ſind, bringen den bei beiden Enden angemerkten Hauptklang C, welcher das Ganze (1) oder die Einheit iſt, hervor; die drei innern, ebenfalls durch kleine, aneinander gereihete Punkte angedeuteten Schwingungen aber nehmen die fünf verſchiedenen Lagen an, welche mit fünf größern Punkten bezeichnet ſind, und verurſachen, daß erſtlich bei dem, in der obern Gegend der Mitte befindlichen größern Punkte die Hälfte der Saite, nämlich das kleine c als Oktave zum großen C, zweitens bei den zwei größern Punkten, welche unten in der Gegend des Drittheils auf beiden Seiten ſtehen, das kleine g, die Duodecime (Zwölfte) zum großen C und Quinte (Fünfte) zum nächſten kleinen c, drittens bei den zwei andern in der obern Gegend des Fünftheils auf beiden Seiten befindlichen größern Punkten das eingeſtrichene $\bar{c}$, die Septendecime (Siebenzehnte) zum großen C und große Terz (Dritte) zum nächſten eingeſtrichenen $\bar{c}$ ſanft miterklingend, und dem Ohre ſehr vernehmbar gemacht wird. Nun machen die andern Theile der Saite, nämlich das $\frac{1}{4}$ $\bar{c}$, das $\frac{1}{6}$ $\bar{g}$, das $\frac{1}{7}$ $\bar{b}$, und ſodann die übrigen, immer kleiner werdenden Theile, jeder für ſich, beſondere Schwingungen, welche hier aus Mangel an Raum nicht angezeigt werden konnten, und welche man ſich von ſelbſt auf eine den innern Schwingungen ähnliche Weiſe vorſtellen muß. Mittelſt dieſer beſondern Schwingungen werden dieſe kleinern Theile auch berühret, und zum ſchwachen Miterklingen gebracht, vom Ohr aber zum Theil kaum, zum Theil gar nicht vernommen. Unter denſelben iſt, auſſer dem $\frac{1}{5}$ $\bar{c}$, welches als ein weſentlicher Antheil des harmoniſchen Dreiklangs ſehr hervorſticht, dem Ohre vernehmbar das $\frac{1}{4}$ $\bar{c}$ und das $\frac{1}{6}$ $\bar{g}$; weil aber ſich das $\frac{1}{4}$ $\bar{c}$ auf $\frac{1}{2}$ c, und dieſe Hälfte auf das Ganze (1) ſtark beziehet, ſo vermengen ſie ſich zu ſehr mit einander, als daß ſie ohne beſondere Aufmerkſamkeit einzeln vernommen werden könnten. Dieſes gilt auch vom $\frac{1}{6}$ $\bar{g}$, welches ebenfalls einen ſtarken Bezug auf das $\frac{1}{3}$ g hat. Das $\frac{1}{7}$ $\bar{b}$, das $\frac{1}{8}$ $\bar{\bar{c}}$ und die andern kleinern leitermäßig aufeinanderfolgenden Theile der Saite vom $\frac{1}{9}$ bis zum $\frac{1}{16}$ werden von den größern Theilen zu ſehr verdunkelt, um vom Ohre ſo leicht bemerkt zu werden. Am hervorſtechendſten und bei dem Anſchlage dieſer C-Saite am vernehmbarſten iſt alſo der eigentliche **Harmoniſche Dreiklang** $\bar{c}$ $\frac{1}{5}$, welchen die Natur ſelbſt zum erſten,

g $\frac{1}{3}$

C 1

reinſten

reinſten und angenehmſten aller Accorde durch dieſen Umſtand erhoben hat. Außerdem erhellet auch, daß die Saite mittelſt ihrer mannigfaltigen Schwingungen ſich von ſelbſt in alle dieſe Theile theile, und daß eben darin die wahre Urſache zu ſuchen iſt, warum **mehrere** Klänge in einem **einzigen** Klange zugleich vernommen werden.

Wer ſich von der Richtigkeit dieſer Sache überzeugen will, ſetze nur einen Finger der rechten Hand ganz ſanft auf die Mitte der Saite des großen C bey einem Flügel oder Pantalon, wo ſich das kleine c, als die Hälfte der Saite, befindet und ſich hören läßt, und fahre mit demſelben ſubtil und ſucceſſive hinunter, während er immer, ſo oft er fortrückt, mit einem Finger der linken Hand den C-Taſten ſtark anſchlägt; hernach geh' er wieder von der Mitte dieſer Saite aus, und fahre eben ſo ſubtil und ſucceſſive herauf — und er wird dann die nämlichen Theile der Saite in ebenderſelben Ordnung und Gegend, wie ſie auf der erſten Figur der ſechsten Notentafel vorgeſtellet ſind, vernehmen; ja, er wird nach Endigung der zweigeſtrichenen Octavleiter bis zum viergeſtrichenen c beim weitern Fortrücken des Fingers (und noch einige Töne darüber) hören, welche bey Tab. VI. Fig. 1. der zu engen Theilchen wegen nicht mehr angedeutet werden konnten; aber aus der zweiten Figur eben dieſer Tafel vom $\frac{1}{17}$ $\overline{\overline{\overline{\overline{\text{cis}}}}}$ bis zum $\frac{1}{32}$ $\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{\text{c}}}}}}$ zu erſehen ſind. Dieſer Verſuch läßt ſich auch auf Violoncell und auf der Violine nach vorangegebener Verfahrungsart machen, wenn man mit dem Bogen ſtark ſtreicht, und mit dem Finger die Theile der Saite ſehr ſanft berühret.

Von den Schwingungen der Saite iſt noch anzumerken, daß dieſelben in dem Grade, wie ſie zunehmen, auch wieder abnehmen. Demnach verſchwinden die beſondern Schwingungen der kleinern Theile am eheſten (eine Urſache, warum das Ohr ihre Klänge am mindeſten vernehmen kann); die größern Antheile der Saite aber dauern länger an. Das Drittheil klinget mit dem Hauptklang am längſten nach, und wenn jenes ganz verſchwunden iſt, wird dieſer noch ſchwach gehört.

Vorläufige Erklärung der zweiten Figur auf der ſechsten Notentafel.

i) Die zweite Figur der ſechsten Notentafel drückt das in Noten mit beygeſetzten Tonverhältniſſen aus, was in der erſten Figur eben dieſer Tafel durch die Schwingungen einer Saite nebſt Berührung der harmoniſchen Antheile angezeigt iſt. Dieſes wird die harmoniſche Fortſchreitung der Klänge genannt, wovon die nähere Erklärung weiter unten vorkommen wird, und woraus wir für jetzt nur erſehen laſſen wollen, **wie und in welcher Fortſchreitung** die Natur die Klänge entſtehen läßt. Noch wird hier bemerkt, daß erſt bei'm $\frac{1}{8}$ $\overline{\overline{\overline{\text{c}}}}$ die natürliche Tonleiter (*) anfängt, und bis zum $\frac{1}{16}$ $\overline{\overline{\overline{\overline{\text{c}}}}}$ gehet, ferner daß ſich vom $\frac{1}{14}$ $\overline{\overline{\overline{\text{b}}}}$ an bis zum $\frac{1}{32}$ $\overline{\overline{\overline{\overline{\overline{\text{c}}}}}}$ **enharmoniſche** Töne zeigen.

Wor-

(*) Das Sternchen, welches in dieſer Leiter einigen Tönen beygeſetzt iſt, bedeutet, daß dieſelben zu der künſtlichen Leiter nicht ganz ſtimmen.

Worauf ſich die Muſik gründe, und was die Tonwiſſenſchaft ſey.

k) Aus dem bisher Geſagten erhellet nun deutlich, daß die Muſik ſich auf die Tonwiſſenſchaft gründet. Dieſe iſt aber diejenige Wiſſenſchaft, welche die Verhältniſſe der Töne aus richtigen Gründen beſtimmt, und zugleich lehret, was dem Ohre wohl- oder übelklinge. Die Größe eines Tons kann nur dann beſtimmt werden, wenn man einen Ton mit dem andern vergleichet. Eine ſolche Vergleichung heißt ein **Verhältniß** (*), welches gleich oder ungleich ſeyn kann. Die Tonverhältniſſe werden durch Zahlen ausgedrückt, und mittelſt eines Maaßſtabes beſtimmt. Dieſer Maaßſtab iſt die metallene Saite, welche auf einem, mit einem Reſonanzboden verſehenen Tonmeſſer geſpannt wird. Weil aber das bekannte **Monochord** (auf teutſch: der Einſaiter oder das einſaitige Tonmaaß) zur bequemen Auffindung und Vergleichung aller und jeder Tonverhältniſſe nicht hinreicht, ſo iſt ſtatt desſelben ein **achtſaitiges** Tonmaaß zu dieſer Abſicht zu empfehlen, wovon im folgenden Abſatze das Nöthige geſagt werden ſoll.

Beſchreibung des achtſaitigen Tonmaaſes.

l) Dieſes Tonmaaß (man ſehe bey der erſten Figur der fünften Notentafel die mathematiſche Eintheilung desſelben) in der Form eines länglichten Vierecks, iſt mit acht meßingenen Saiten von gleicher Dicke und Länge bezogen. An beiden Enden desſelben ruhen die Saiten, wie bey einem Flügel, auf zwei langen perpendikulären Stegen, hinter welchen ſie, einerſeits an Stifte von Eiſendraht, andrerſeits an eiſerne Schrauben befeſtiget ſind, um ſie anſpannen zu können. Alle acht Saiten werden einklängig in das große C geſtimmt. (**) Die erſte Saite (von unten hinaufgezählt) iſt in 9 gleiche Theile, die zweite Saite in 10 —, die dritte in 11 —, die vierte in 12 —, die fünfte in 13 —, die ſechste in 14 —, die ſiebente in 15 —, und die achte Saite in 16 gleiche Theile getheilt. Die 8 Linien ſtellen daſelbſt die 8 Saiten, die kleinern Striche hingegen die Eintheilungsſteege unter den Saiten vor, welche auf den Reſonanzboden geleimt ſind, aber nicht ganz an die Saiten reichen, weil dieſe etwas kürzer ſind, als jene langen Steege, worauf die Saiten an beiden Enden ruhen. Um die har-

(*) Das Ausführlichere davon findet ſich in Meinard Spießens muſikaliſchem Traktat (Kap. 6.) und in Kleins Lehrbuch der theoretiſchen Muſik §. 50—56.

(**) Vogler ſtimmt dieſe acht Saiten des Tonmaaſes in das große F, weil, wie er ſagt, alle Tonſchriftſteller in der Tonleiter dem c die Zahl 24, die ſich auf 12, 6 und 3 beziehet, dem f aber die Zahl 32, die ſich auf 16, 8, 4 und 2, und endlich auf 1, als auf das Ganze, beziehet, angewieſen haben. Wir aber haben hier die C-Stimmung nicht ſowohl aus dem Grunde gewählt, weil die Monochorde ebenfalls ſo geſtimmt werden, als hauptſächlich wegen der Gleichförmigkeit mit den beiden auf der ſechsten Notentafel bei Figur 1 und 2 befindlichen Vorſtellungen, welche nach der C-Stimmung, als der für Anfänger faßlichſten, eingerichtet ſind. Geübtere werden ſich leicht in die Differenz einer reinen Quarte zwiſchen f und c hineindenken können.

harmoniſchen Antheile von den Ueberbleibſeln der Saite abſchneiden zu können, bedienet man ſich hiezu einiger (wenigſtens acht) kleiner zweizackichter Kämme oder Gabeln von Meßing, die oben eine Anfaſſung von Horn oder Bein haben, unten zwiſchen den zwei Zacken mit einer engen Schneide, wie bei einem Sordin, verſehen ſind, und beym Meſſen der Töne auf dem Sterge befeſtiget werden. Einem jeden Antheil dieſer acht Saiten iſt der Ton, welchen er auf dem Tonmaaße von ſich giebt, beigeſetzt. Die Sternchen neben den Tobuchſtaben zeigen an, daß ſolche Töne zu unſerer künſtlichen Tonleiter vollkommen ſtimmen; welche aber kein Sternchen haben, ſind theils um etwas zu hoch, theils zu tief. Uebrigens werden die Saiten und ihre Antheile durch einen Federkiel zum Anſprechen gebracht.

Erklärung der vornehmſten Tonverhältniſſe auf dieſem Tonmaaße.

m) Die leere Saite C auf dieſem Tonmaaße iſt das **Ganze** oder die **Erſte**, desgleichen machen $\frac{9}{9}$, $\frac{10}{10}$, $\frac{11}{11}$, $\frac{12}{12}$ u. ſ. f. ebenfalls das Ganze aus. Wenn man den Kamm entweder auf $\frac{5}{10}$, oder, was einerlei iſt, auf $\frac{6}{12}$, $\frac{7}{14}$ oder $\frac{8}{16}$ ſtecket; ſo iſt dieſes die **Hälfte** der Saite, nämlich hier das kleine c. Das **Drittel** des Ganzen, das kleine g, welches der Kürze wegen zur nächſtgelegenen Achten c als Fünfte betrachtet wird, findet man bey $\frac{3}{9}$ oder $\frac{4}{12}$, welche mit $\frac{1}{3}$ eines ſind. Das **Fünftel** $\bar{e}$, welches zur ganzen Saite eigentlich die ſiebenzehnte Stimme, aber — gegen das nächſtgelegene eingeſtrichene $\bar{c}$ betrachtet — die Dritte iſt, trift man entweder bey $\frac{2}{10}$ oder $\frac{3}{15}$ an, welche dem $\frac{1}{5}$ gleich kommen. Dieß ſind die drei vornehmſten Wohlklänge, welche den harmoniſchen Dreiklang ausmachen.

Wenn man die Saite in ſieben gleiche Theile theilt: ſo entſtehet daraus die **Siebente**, welche man bei $\frac{2}{14}$ $\bar{b}$, ferner bei $\frac{4}{15}$ $\bar{\bar{h}}^{*}$, bei $\frac{9}{16}$ B*, bei $\frac{8}{14}$ B, bei $\frac{6}{11}$ B und bei $\frac{5}{9}$ B* findet. Hieraus erhellet, daß der Abſtand der Siebenten von $\frac{8}{15}$ der größte, die Entfernung der Siebenten von $\frac{4}{7}$ oder $\frac{8}{14}$ die kleinſte iſt; ferner daß die Siebente von $\frac{9}{16}$ der vorigen von $\frac{8}{14}$ näher kömmt; hingegen jene von $\frac{5}{9}$ ſchon wieder weiter abweicht. Theilet man die Saite in neun gleiche Theile: ſo entſpringet daraus die **Neunte** bei $\frac{1}{9}$ $\bar{\bar{d}}^{*}$; theilet man ſie in eilf gleiche Theile, wie bei $\frac{1}{11}$ $\bar{\bar{f}}$ zu ſehen iſt: ſo entſtehet daraus die **Eilfte**. Theilet man die Saite in dreizehn gleiche Theile: ſo entſpringet daraus die **Dreizehnte** bei $\frac{1}{13}$ $\bar{\bar{a}}$. Mehreres hievon wird im Verfolge dieſes Werks weiter angeführet und erkläret werden. Uebrigens kann die Vorſtellung dieſes Tonmaaßes, in Ermangelung desſelben, zur Beſchauung dienen.

Erklärung der harmoniſchen Antheile und Ueberbleibſel der Saite.

n) Was mit dem Kamm von der ganzen Saite abgeſchnitten wird, nennet man einen **harmoniſchen Antheil**, und, was davon übrig bleibt, **Ueberbleibſel** der Saite. Wenn man z. B. die Saite C in zwei Hälften theilt, welches geſchiehet, wenn man den Kamm auf $\frac{5}{10}$, oder $\frac{6}{12}$, oder $\frac{7}{14}$, oder

oder $\frac{8}{10}$ ſteckt, ſo bleibt die Hälfte davon übrig; die erſte Hälfte iſt demnach der harmoniſche Antheil, die zweite Hälfte hingegen das Ueberbleibſel der Saite; oder ſchneidet man $\frac{3}{9}$, welches mit $\frac{1}{3}$ eines iſt, von der ganzen Saite ab, ſo iſt dieſes der harmoniſche Antheil; die übrigen $\frac{6}{9}$ oder $\frac{2}{3}$ aber ſind die Ueberbleibſel der Saite.

Verhältniß des großen ganzen Tons zum kleinen ganzen Tone, wie auch des großen halben Tons zum kleinen halben Tone.

Ueber §. 4.

a) Das Verhältniß $\frac{1}{8}$: $\frac{1}{9}$, oder, welches einerlei iſt, 9 : 8, oder $\frac{8}{9}$, iſt ein großer ganzer Ton, als c-d, f-g, und a-h; das Verhältniß aber $\frac{1}{9}$: $\frac{1}{10}$, oder 10 : 9, oder $\frac{9}{10}$ ein kleiner ganzer Ton, als d-e, und g-a. Demnach verhält ſich der große ganze Ton zum kleinen ganzen, wie $\frac{8}{9}$: $\frac{9}{10}$. Der Unterſchied zwiſchen dieſen beiden Tönen beträgt ein muſikaliſches Komma, nämlich $\frac{1}{80}$: $\frac{1}{81}$, welcher ſich zeiget, wenn man $\frac{8}{9}$ und $\frac{9}{10}$ über das Kreuz vervielfältiget, als $\frac{8}{9} \times \frac{9}{10}$ $\frac{80}{81}$. Dieſe Vervielfältigung geſchiehet auf folgende Weiſe, indem man von einer Zahl zur andern den Kreuzſtrichen ſchief nachfährt, und ſagt: 8mal 10 iſt 80, und 9mal 9 iſt 81. Auf dem Tonmaaße (Tab. V. Fig. 1) findet ſich der große ganze Ton bey $\frac{2}{10}$ $\overline{\overline{c}}$*, welches mit $\frac{1}{8}$ eines iſt, und bei $\frac{1}{9}$ $\overline{\overline{d}}$*; ebendieſes iſt auch auf der zweiten Figur der ſechsten Notentafel vom $\overline{\overline{c}}$ $\frac{1}{8}$ zum $\overline{\overline{d}}$ $\frac{1}{9}$ in Noten ausgeſetzt zu ſehen. Sodann findet ſich (Tab. V. Fig. 1) der kleine ganze Ton bey $\frac{1}{9}$ $\overline{\overline{d}}$* und $\frac{1}{10}$ $\overline{\overline{e}}$* auf dem Tonmaaße; desgleichen kann man ebendieſes auf der ſechsten Notentafel bey Fig. 2 vom $\overline{\overline{d}}$ $\frac{1}{9}$ zum $\overline{\overline{e}}$ $\frac{1}{10}$ in Noten ausgeſetzt ſehen.

Das Verhältniß $\frac{1}{15}$; $\frac{1}{16}$, oder $\frac{15}{16}$ iſt ein großer halber Ton, als e-f und h-c. Das Ver- Verhältniß $\frac{1}{24}$: $\frac{1}{25}$. oder 24 : 25, oder $\frac{24}{25}$ wird der kleine halbe Ton genannt, als c-cis, des-d u. ſ. f. Der Unterſchied zwiſchen dem großen und kleinen halben halben Ton iſt $\frac{1}{375}$: $\frac{1}{384}$. Vervielfältiget man das Verhältniß $\frac{15}{16}$: $\frac{24}{25}$ über das Kreuz, ſo entſtehet zwiſchen cis und des folgender Unterſchied $\frac{15}{16} \times \frac{24}{25}$ $\frac{375}{384}$. Da nun die obere Zahl ein kleinerer Theiler iſt, ſo iſt der Antheil größer, und alſo ein tieferer Ton; die untere Zahl aber ein größerer Theiler, folglich ein geringerer Antheil und höherer Ton. Auf dem Tonmaaße (Tab. V. Fig. 1) findet ſich der große halbe Ton bei $\frac{1}{15}$ $\overline{\overline{h}}$* und $\frac{1}{16}$ $\overline{\overline{c}}$*; man ſiehet dieſes bei der zweiten Figur auf der ſechsten Notentafel von $\overline{\overline{h}}$ $\frac{1}{15}$ zu $\overline{\overline{c}}$ $\frac{1}{16}$ in Noten ausgeſetzt. Der kleine halbe Ton iſt auf der fünften Notentafel bei Fig. 1. bei $\frac{8}{16}$ $\overline{\overline{c}}$* und $\frac{7}{15}$ $\overline{\overline{cis}}$, ſo wie Tab. VI. Fig. 2. von $\overline{\overline{c}}$ $\frac{1}{16}$ zu $\overline{\overline{cis}}$ $\frac{1}{17}$ in Noten ausgeſetzt zu ſehen.

Bei den Alten (vor Zarlino's Zeiten) hatten alle ganze Töne das Verhältniß von $\frac{8}{9}$, und die halben Töne das Verhältniß von $\frac{243}{256}$; daher waren ihre großen und kleinen Dritten zu hoch, und nicht ſo rein, wie unſere.

Erklärung des muſikaliſchen Komma.

b) Die zweite Figur der fünften Tafel ſtellet die Ausmeſſung des muſikaliſchen Komma vor. Hier ſind zwei Linien, welche zwei Saiten von gleicher Länge und Stimmung bedeuten; jede derſelben iſt in 160 gleiche Theile abgemeſſen. Bei der erſten, wie bei der zweiten Linie iſt die Hälfte davon durch 80, bei der zweiten Linie aber das Viertheil davon durch 40 bemerkt, welche unter ſich eine Oktave ausmachen. Dieſe Hälfte beider Saiten iſt auf der zweiten Linie bei 60 wieder in zwei gleiche Theile getheilt, ſo, daß nun jeder dieſer zwei leztern Theile zehn Theile von achtzig Theilen enthält, welche von 70 bis 80 durch kleine Striche angezeigt ſind. Ein ſolcher kleinſter Theil iſt auf der obern Linie dem $\frac{1}{80}$ als $\frac{1}{81}$ beigeſezt. Wenn man unter 80 der untern Saite, und unter das $\frac{1}{81}$ der obern Saite einen Steeg ſezt, und beide Saiten mit einem Federkiel gegen einander anſchlägt, ſo wird man das ſehr kleine Intervall eines muſikaliſchen Komma, oder den Unterſchied zwiſchen $\frac{1}{80}$ und $\frac{1}{81}$ gar wohl vernehmen. Um kürzlich zu beweiſen, daß dieſes keine unnüzen Schulfuchſereyen ſind, wollen wir nur ein Beyſpiel aus der täglichen Praxi anführen. Jeder Geiger, welcher ein gutes muſikaliſches Gehör hat, fühlt ſchon dieſen Unterſchied, ohne denſelben theoretiſch zu kennen. Denn er wird z. B. das e, wenn es die große Dritte c iſt, als $\frac{1}{80}$ mit dem kleinen Finger auf der dritten Saite A etwas tiefer greifen, als das leere e $\frac{1}{81}$ iſt, welches als die Fünfte zum a etwas ſchärfer geſtimmt wird.

Unterſchied der enharmoniſchen Töne von den chromatiſchen Tönen.

Ueber §. 5.

Die enharmoniſchen Töne ſind, wie ſchon oben geſagt worden, von den chromatiſchen Tönen um ein ſolches vorbeſchriebenes Komma unterſchieden.

Zweites

Zweites Hauptſtück.
Von den Tonleitern.

Erſter Lehrkurs,
die erſten Elemente enthaltend.

* * *

Was eine Tonleiter ſey, und wie ſie eingetheilet werde.

§. 6.

Wenn Töne **ſtufenweiſe** auf- und abſteigen, ſo heiſt dieß eine **Tonleiter** oder **Scala**. In unſerer heutigen praktiſchen Muſik finden nur zwei **Hauptleitern**, die **diatoniſche** und **chromatiſche**, Statt, welche ſich aus den zwölf reellen Tönen (§. 2.) bilden laſſen. Die diatoniſche Leiter theilet ſich in die **harte** und **weiche** Leiter.

Harte Leiter.

§. 7. Wenn man bey C anfängt, ſodann nach der Ordnung der ſieben diatoniſchen Töne (§. 1.) fortfährt, und den achten Stufenton c, welcher eine Wiederholung des erſten Stufentons in einer um acht Stufen höhern Oktavabtheilung iſt, noch hinzufüget, um die Leiter vollſtändig zu machen, ſo giebt das die harte Leiter, als C d e f g a h c (*), welche fünf ganze und zwei halbe Töne, alſo acht Klangſtufen enthält, und daher Octavleiter (achtſtufige Leiter) heiſt. Man ſehe deßhalb Tab. I. Fig. 10, wo die Ordnung der Stufentöne durch römiſche Zahlen, und der Siz der halben Töne durch einen Bogen angezeigt iſt. Die zwei halben Töne e f und h c haben in dieſer Leiter immer von der dritten Stufe zur vierten, und von der ſiebenten zur achten Stufe ihren beſtimmten Plaz.

Weiche Leiter.

§. 8. Beginnet man aber bei A, und fährt ſodann mit den nächſtfolgenden diatoniſchen Tönen ordnungsmäßig bis zum nächſten a fort, ſo entſtehet dadurch die **weiche** Leite, nämlich: A h c d e f g a, welche ebenfalls fünf ganze und zwei halbe Töne, folglich acht Klangſtufen in ſich begreift. (Tab. I. Fig. 11) Die zwei halben Töne h c und e f nehmen aber ihren Siz von der zweiten Stufe zur dritten, was den erſtern betrifft, und von der fünften zur ſechsten Stufe ein, was den leztern halben Ton anbelangt.

Hauptton und Leittöne.

§. 9. Der erſte Stufenton einer harten und weichen diatoniſchen Leiter iſt der **Hauptton**, und wird auch der **Grundton** einer Leiter genannt, in welchem eine Leiter anfängt, und auf welchen ſich

(*) Dieſe diatoniſche Ordnung der Töne iſt jedem Menſchen angebohren, und daher die faßlichſte.

ſich alle andere Stufentöne beziehen. Die darin befindlichen zwei halben Töne ſind die **Leittöne**, worunter aber der auf der ſiebenten Stufe befindliche Leitton der vornehmſte iſt, weil er in den Hauptton leitet; der achte, dem erſten ähnliche Ton, iſt der **Schlußton** einer Leiter.

Verſetzte diatoniſche Leitern.

§. 10. Da jeder von den zwölf reellen Tönen zum erſten Stufenton und Hauptton einer Leiter gemacht werden kann, ſo entſtehen durch die Verſetzung (Transpoſition) der harten C-Leiter und weichen A-Leiter (Tab. I. Fig. 10 und 11) in die andern Töne noch **eilf** harte und **eben ſo viel** weiche diatoniſche Leitern, welche **verſetzte** oder **transponirte** Leitern heiſſen, und auf der dritten Notentafel zu finden ſind.

Dieſe Verſetzung geſchiehet, wenn der Sitz der zwei halben Töne nach dem Muſter der harten C- und weichen A-Leiter genau eingerichtet wird, wobei alsdann bald weniger bald mehrere Verſetzungszeichen, nämlich Kreuze oder Bee, nothwendig werden, wie aus der dritten Notentafel von Fig. 3 bis 24 zu erſehen iſt. Wenn man z. B. G zum Hauptton einer zu verſetzenden harten Leiter machen will, ſo muß das f um einen halben Ton durch ein Kreuz erhöhet werden, um den zweiten und vornehmſten Leitton fis, der von der ſiebenten zur achten Stufe in's g leitet, dadurch hervorzubringen (Tab. III. Fig. 3); wird hingegen F zum Hapttone einer harten Leiter gewählt, ſo muß das h um einen halben Ton durch ein Be erniedrigt werden, um den erſten Leitton dieſer Leiter, nämlich von a in's b von der dritten zur vierten Stufe dadurch zu erzwecken (Tab. III. Fig. 13). So nimmt die Zahl der Kreuze und Bee bei den folgenden verſetzten Tonleitern immer mehr zu. (*)

Demnach giebt es **zwölf harte** und **zwölf weiche Tonleitern**, welche ihren Namen vom Hapttone und vom verſchiedenen Sitze der Leittöne erhalten.

Chromatiſche Tonleiter.

§. 11. Die **chromatiſche**, d. i. bunte oder vermiſchte Tonleiter durchläuft ſtufenweiſe alle zwölf reellen Töne auf und ab, welche unter ſich lauter **halbe** Töne ausmachen. Die vierte Figur der zweiten Notentafel ſtellt dieſelbe bei a) mit Kreuz bezeichnet, und bei b) durch Be angedeutet vor.

Dieſe Leiter leidet auch **eilf Verſetzungen**, weil man einen jeden der zwölf reellen Töne zum **erſten** Ton machen, und ſo ſtufenweiſe durch zwölf andere halben Töne auf- und abſteigen kann, wie z. B. D dis e f fis g gis a ais h his cis d.

Des

(*) Man mache den Anfänger auf die Vorzeichnung der Kreuze und Bee, wie auch auf die Ordnung, in welcher ſie auf einander folgen, recht aufmerkſam, wie z. B. fis das erſte Kreuz ſey, welches entſtehe, hernach cis das zweite, gis das dritte, dis das vierte Kreuz u. ſ. f. Ferner, wie b das erſte entſtehende Be, es das zweite, as das dritte, des das vierte entſtehende Be ſey, u. ſ. f.

Des zweyten Hauptſtücks
zweiter Lehrkurs,
weitere Belehrungen enthaltend.

* * *

Enharmoniſche Tonleiter.

Ueber §. 6.

Eine dritte Leiter iſt noch möglich, nämlich die **enharmoniſche** oder eigentlich **chromatiſch-enharmoniſche**, weil ſie auch mit großen und kleinen halben Tönen untermiſchet iſt, welche Tab. II. Fig. 5. ſtehet. Auf dem Klavier kann ſie gar nicht, wohl aber auf der Violine und durch die Singſtimme hervorgebracht werden. Die wahre, vollſtändige enharmoniſche Tonleiter ſtehet Tab. XL. Fig. 8, worüber hinten in der erſten kritiſchen Anmerkung die Erläuterung zu finden iſt.

Kennzeichen einer harten und weichen Leiter.

Ueber §. 7 und 8.

Das Kennzeichen einer harten und weichen Leiter iſt zwar der beſtimmte Sitz ihrer zwei halben Töne; allein, der weitere und nähere Abſtand des dritten Stufentons vom erſten Stufentone in beiden diatoniſchen Leitern, z. B. in der harten C-Leiter e von c, und in der weichen A-Leiter c von a, welcher eben durch den beſtimmten Sitz des erſten halben Tons entſteht, iſt das nächſte in das Aug' und Ohr fallende Kennzeichen einer harten oder weichen Leiter. Wenn nun der dritte Stufenton vom erſten Stufentone um zwei ganze Töne abſtehet, welches eine große Terz oder Dritte genannt wird, ſo iſt dieſes das Kennzeichen einer harten Tonleiter; iſt aber der dritte Stufenton vom erſten nur um anderthalb Töne entfernt, welches man eine kleine Terz heiſſet, ſo zeiget dieſer um einen halben Ton nähere Abſtand eine weiche Leiter an. Von der Beſchaffenheit der Terz kömmt in neuern Zeiten die Benennung **hart** oder **dur**, und **weich** oder **moll** her. Die große oder harte Terz macht alſo eine Tonleiter **hart**- die kleine oder weiche Terz aber **weichklingend**.

Tongeviertes.

Die alten Griechen reiheten anfangs nur **vier** ſtufenmäßige Töne, nämlich zwei ganze und einen halben Ton, aneinander, z. B. c d e (*) f, welches ſie **Tetrachordon**, d. i. **Tongeviertes** nannnten. Nachher fügten ſie noch ein ähnliches Tetrachordon, z. B. g a h (**) c, nächſt an daſſelbe, woraus eine Leiter von **acht** Klangſtufen entſtand. Hieraus erhellet, daß unſere achttönige Leiter aus zwei Tongevierten zuſammengeſetzt iſt.

Moderne

(*) Hier iſt das e der Leitton in's f.

(**) Hier iſt das h der Leitton in's c.

Moderne weiche Tonleiter.

Ueber §. 8.

Die weiche Tonleiter wird in neuern Zeiten, wenn man vom fünften Stufentone an durch den ſechsten und ſiebenten in den achten Stufenton hinaufſteigen will, ganz nach dem zweiten Tetrachord der harten Leiter eingerichtet, dieß will ſagen, der ſechste und ſiebente Stufenton muß um einen halben Ton erhöhet werden, z. B. e fis gis a, anſtatt e f g a (Tab. II. Fig. 1 bei a) erſtlich um den ſiebenten Stufenton (hier g) zum Leitton (gis) zu machen, und zweitens einen Sprung von anderthalb Tönen (hier f gis) welcher eine übermäßige Secunde oder Zweite beträgt, zwiſchen dem ſechsten und ſiebenten Stufentone (Tab. II. Fig. 2 bei a) im Hinaufſteigen, und bei b) im Herabſteigen zu vermeiden. Hingegen unterbleibt die Erhöhung des ſechsten und ſiebenten Stufentons im Herabſteigen, und wird ſo geſungen und geſpielt: a g f e (Tab. II. Fig. 1 bei b))

Zu zeigen, in welchem Fall und mit welcher harmoniſchen Behandlung der — doch manchmal vorkommende — Gang: e f gis a aufwärts (Tab. II. Fig. 2 bei a) und rückwärts: a gis f e (ebendaſelbſt Fig. 2. bei b) Statt finde, gehörte zwar noch nicht hieher; doch geben wir bei dieſer Gelegenheit auf der zweiten Notentafel Fig. 8 bei a) b) c) und d) vier verſchiedene Beiſpiele davon, und zwar bei a) und b) dieſen Gang in der Melodie — das einemal abſteigend, das anderemal aufſteigend — bei c) und d) aber im Baß ab- und aufſteigend.

Erhöhete Stufentöne.

Auſſer dem ſiebenten Stufentone der weichen Leiter wird manchmal auch der **vierte** Stufenton ſowohl der harten als weichen Tonleiter, wenn derſelbe in den fünften Stufenton hinauf gehet, um einen halben Ton erhöhet, und zu einem Leitton gemacht, z. B. in der harten C-Leiter das f in's fis, und in der weichen A-Leiter das d in's dis. Vom erſtern ſehe man Tab. II. Fig. 7. bei a), vom letztern ebendaſelbſt bei b).

Es giebt demnach **drei erhöhe Stufentöne**, nämlich 1) den **ſiebenten erhöheten** Stufenton der weichen Leiter (Tab. II. Fig. 7. bei c) 2) den **vierten erhöheten** Stufenton der harten Leiter (ſiehe ebendaſelbſt bei a) und 3) den **vierten erhöheten** Stufenton der weichen Leiter (ebendaſelbſt bei b)

Leitereigene und leiterfremde Töne.

Ueber §. 9.

Diejenigen Töne, welche einer harten oder weichen Leiter **weſentlich** angehören, werden **leitereigene**; welche hingegen einer andern Leiter angehören, **leiterfremde** Töne genannt. So iſt z. B. der Ton f in der harten C-Leiter **leitereigen**, fis hingegen **leiterfremd**, weil letzterer Ton eigentlich der harten G-Leiter zukömmt. Eben ſo iſt der Ton b in der weichen A-Leiter ein **leiterfremder** Ton,

Ton, ob er gleich manchmal in folgendem Gange: a b (*) a gis a, (Tab. II. Fig. 3 bei a) anſtatt a h a gis a (ebend. bei b) vorkommt, weil derſelbe eigentlich der F-Leiter angehört.

Verwechſelte Tonleitern.

Ueber §. 10.

Verwechſelte Töne ſind nach §. 2. diejenigen, welche in der Muſik unter zweierley, ja, manchmal unter dreierley Geſtalten und Benennungen vorkommen, und doch auf dem Klavier nur einen und ebendenſelben Taſten einnehmen. Z. B. h wird öfters mit ces, cis mit des, e mit fes, fis mit ges u. ſ. w. verwechſelt. Auf dieſe Weiſe können ganze Tonleitern aus ſolchen verwechſelten Tönen gebildet werden. Die vierte Notentafel ſtellt von Fig. 1 bis 8 ſolche verwechſelte Tonleitern dar, die in der Regel nur dann Statt finden, wenn es die muſikaliſche Rechtſchreibung wegen der gleichen Vorzeichnung mit Kreuzen oder Been ſo erfordert. Wenn z. B. ein Tonſtück aus E dur gehet, welches vier Kreuze zur Vorzeichnung hat, und im Laufe desſelben eine Ausweichung in's Cis moll, welches eben ſo viele Kreuze enthält, oder in's Gis moll mit fünf Kreuzen gemacht wird, ſo wär' es unſchicklich, einen ſolchen Uebergang mit Des moll oder mit As moll zu verwechſeln, anſtatt die gleiche Vorzeichnung der Kreuze beizubehalten. Eben ſo würd' es das Notenleſen unnöthigerweiſe erſchweren, wenn ein Tonſtück im Ces dur, ſtatt im H dur, geſchrieben wäre, welches erſtere nur im Laufe der Modulation manchmal vorkommt.

Ueberhaupt ſind einige von dieſen verwechſelten Tonleitern für's Auge leichter zu leſen, als andere, ihnen in Anſehung der Klaviertaſten gleichkommende Tonleitern. Man wird lieber zu einem Tonſtück einen ſolchen Hauptton wählen, der dem Auge lesbarer ſcheint, wie z. B. H dur ſtatt Ces dur, oder Cis moll ſtatt Des moll.

Noch iſt hier anzumerken, daß die doppelt erniedrigten und doppelt erhöheten Töne (§. 1.) meiſtens nur in den verwechſelten Tonleitern vorkommen und Statt haben.

Verſchiedenheit der halben Töne in der chromatiſchen Leiter.

Ueber §. 11.

Die chromatiſche Tonleiter enthält halbe Töne von verſchiedener Art. Einige davon ſind diatoniſche große halbe Töne, als z. B. cis d, d es, e f, h c; andere hingegen chromatiſche kleine halbe Töne, als: c cis, d dis, es e, f fis, g gis, as a, b h, h his. Man leſe deshalb die Belehrung über §. 4. oben im zweyten Lehrkurſe des erſten Hauptſtücks noch einmal nach.

Des

(*) Im mittlern muſikaliſchen Zeitalter nannte man einen ſolchen Ton einen zierlichen Ton.

Des zweyten Hauptſtücks dritter Lehrkurs,

tonwiſſenſchaftliche Bemerkungen enthaltend.

* * *

Vornehmſte Stufentöne der harten und weichen Leiter, woraus ſelbſt beyde Leitern können hergeleitet werden.

Ueber §. 6, 7, 8 und 9.

a) Der erſte, vierte und fünfte Stufenton der harten und weichen Leiter ſind die vornehmſten Stufentöne, 1) weil ſie nicht nur vermöge des aufſteigenden und rückgängigen Fünftenverhältniſſes, in welchem ſie unter einander ſtehen, mit einander am nächſten verwandt ſind, ſondern auch, wenn man ihnen ihre leitermäßige Dritte und Fünfte (*) zugiebt, die ganze Tonleiter ſelbſt in ſich enthalten, und 2) weil die Harmonie dieſer drey Stufentöne zu einem kurzen Tonſatze ſchon hinreicht. Ein Beyſpiel wird dieſes aufklären. In der harten C-Leiter iſt C der erſte und Hauptton, F der vierte, und G der fünfte Stufenton. Dieſer fünfte Stufenton ſtehet mit dem Hapttone C im aufſteigenden Fünftenverhältniſſe, als: $\overset{1}{C}\ \overset{5}{G}$; der vierte Stufenton F aber mit demſelben im rückgängigen Fünftenverhältniſſe (**), als: $\overset{5}{F}\ \overset{1}{C}$, welches man Tab. 2. Fig. 9 in Noten ausgeſetzt ſehen kann, wo der in der Mitte ſich befindende Hauptton C mit der Zahl 1, G, als Oberquinte von C, mit der Zahl 5, und F, als Unterquinte von C, ebenfalls mit der Zahl 5 bezeichnet iſt. Giebt man nun dem erſten Ton C ſeine, der harten C-Leiter gemäß ihm zukommende große Dritte e und große Fünfte g (Tab. II. Fig. 11 bei a), ferner dem vierten Stufentone F ſeine große Dritte a und große Fünfte c (ſiehe ebend. bei b), und endlich dem fünften Stufenton G ebenfalls ſeine große Dritte h und große Fünfte d, (ebend. bei c), ſo können aus dieſen drey großen harmoniſchen Dreyklängen die leitermäßigen Töne der harten C-Leiter hergeleitet werden, als: c d e f g a h c.

In der weichen A-Leiter iſt A der erſte und Hauptton, D ſodann der vierte, und E der fünfte Stufenton. Dieſer fünfte Stufenton E macht zum Hauptton A die Oberquinte, und D, als vierter Stufenton, zu demſelben im rückgängigen Fünftenverhältniſſe die Unterquinte (Tab. II. Fig. 10) Die dem erſten Stufentone A zukommende kleine Dritte iſt c, und ſeine große Fünfte iſt e (Tab. II. Fig. 12

(*) d. i. diejenige nämlich, welche in einer jeweiligen Leiter liegt.

(**) Der vierte Stufenton F macht gegen den erſten Stufenton C eigentlich eine Quarte oder Vierte aus; dieſe entſpringt aber mittelſt der Umwendung aus der Quinte oder Fünften. F C iſt eine Fünfte, und umgewandt C F eine Vierte.

Fig. 12. bey a); der vierte Stufenton D hat die kleine Dritte F, und die große Fünfte a (ebendaſ. bey b), und der fünfte Stufenton E hat die kleine Dritte g, und große Fünfte h (ebend. bey c). Aus dieſen drey kleinen harmoniſchen Dreyklängen gehen die leitermäßigen Töne der weichen A-Leiter a h c d e f g a hervor, aus welchen dann, wie aus der harten C-Leiter, alle diatoniſchen Melodien gebildet werden können. Ein Beweis alſo, daß die Melodie aus der Harmonie entſpringt.

Welches harmoniſche und melodiſche Töne der harten und weichen Leiter ſeyen.

b) Der erſte, dritte und fünfte Stufenton einer diatoniſchen Leiter machen, wenn ſie miteinander zuſammengeſpielt werden, die **Hauptharmonie** einer Leiter aus, auf welche ſich alle andern Stufentöne mit ihrer der Leiter gemäß zukommenden Harmonie oder Zuſammenſtimmung der Dritten und Fünften beziehen. Daher ſind der erſte Stufenton als Haupt- und Grundton ſowohl der ganzen Leiter als obiger Hauptharmonie, meiſtens auch **Tonica** (Unterton) genannt, ſodann der dritte Stufenton als **Mediante**, d. i. als Mittelton dieſer Harmonie, und endlich der fünfte Stufenton als **Dominante**, d. i. als der über dem erſten und dritten Stufenton herrſchende Oberton — kurz zuſammengefaßt — der erſte, dritte und fünfte Stufenton ſind **harmoniſche** Töne, die übrigen Stufentöne hingegen **melodiſche** Töne, weil dieſe nicht zur Harmonie, ſondern zur Melodie gehören. In dem Notenbeyſpiele Tab. IV. Fig. 9 bey a) befinden ſich dieſe drey harmoniſchen Töne der Leiter im Baſſe, zugleich miteinander angeſpielt. Ueber dieſer Hauptharmonie werden im Discant alle leitermäßigen Töne ſchnell nacheinander weggeſpielt, worunter die mit einem Striche bezeichneten Töne **harmoniſche**, die durch ein Sternchen angedeuteten aber **melodiſche** Töne ſind. Ebendaſelbſt bey b) befinden ſich dieſe drey harmoniſchen Töne im Discant, im Baſſe hingegen die leitermäßigen Töne, worunter ebenfalls die mit einem Striche bezeichneten Töne die harmoniſchen, hingegen die mit einem Sternchen bemerkten Töne die melodiſchen Töne anzeigen. Wenn aber die leitermäßigen Töne (Tab. IV. Fig. 9) langſam gehen, ſo muß jeder derſelben eine eigene Harmonie erhalten, welche man mit den obigen drey Dreyklängen (Tab. II. Fig. 11) beſtreiten kann. Ein Beyſpiel hievon ſtehet Tab. IV. Fig. 10. Die römiſchen Zahlen zeigen hier die Stufentöne des Baſſes an.

Die melodiſchen Töne erſcheinen bald als **Zwiſchenklänge**, d. i. als ſolche, welche ſich zwiſchen zwei harmoniſchen Tönen befinden, und ſonſt auch **durchgehende** Töne oder Noten genannt werden, bald als **vor- und nachſchlagende**, bald als **vorausſpringende**, bald als **zurückgehaltene**, bald manchmal auch als **ſynkopirte** (d. i. getheilte) und endlich bald als **verwechſelte** Töne, das will ſagen, wenn an der Stelle, wo ein harmoniſcher Ton ſtehen ſollte, dagegen ein melodiſcher ſtehet, oder wenn der harmoniſche Ton mit einem melodiſchen verwechſelt iſt. Notenbeiſpiele hievon ſind Tab. 4. bey Fig. 9, und ſodann von Fig. 11 bis 15 zu ſehen. Fig. 9 daſelbſt dienet hier auch zum Beiſpiele von Zwiſchenklängen oder ſogenannten durchgehenden Tönen, welche mit einem Sternchen bezeichnet ſind, und ſich immer

zwiſchen

zwiſchen zwei harmoniſchen Tönen befinden. Bei a) daſelbſt (Tab. IV. Fig. 9) kommen ſie im Diſcant, und bei b) im Baſſe vor. Tab. IV. Fig. 11 enthält ein Beiſpiel von vorſchlagenden, und Fig. 12 eines von nachſchlagenden melodiſchen Tönen. Dieſe melodiſchen Töne unterſcheiden ſich hier und in den folgenden drei Beiſpielen durch ein Sternchen von den weſentlichen harmoniſchen Tönen, die mit einem geraden Striche bezeichnet ſind. Figur 13 ſtellt vorſpringende, und Fig. 14 zurückgehaltene melodiſche Töne dar, welche ſich auf den Punkten befinden. Daß manchmal auch ſynkopirte Noten als melodiſche Töne gegen die Harmonie zu betrachten ſind, zeiget das Notenbeiſpiel bei Fig. 15. Zu einem Beiſpiele von verwechſelten Tönen oder Wechſeltönen (*) kann das Beiſpiel Tab. IV. Fig. 11 dienen, wo der unharmoniſche, auf den ſtarken Taktheil fallende Ton $\overline{d}$ mit dem harmoniſchen, auf den ſchwachen Taktheil fallenden Ton $\overline{c}$, ferner der Ton $\overline{f}$ mit $\overline{e}$, und $\overline{a}$ mit $\overline{g}$ in der Melodie als verwechſelt angeſehen werden kann, weil der harmoniſch Ton $\overline{c}$; eigentlich an der Stelle des unharmoniſchen Tons $\overline{d}$, alſo auf den ſtarken Taktheil, ferner das $\overline{e}$ an der Stelle des $\overline{f}$ ſtehen ſollte.

Arithmetiſche und harmoniſche Abtheilung der Oktavleiter.

c) Die Theilung der Octavleiter in zwei Theile kann auf zweierlei Weiſe, **arithmetiſch und harmoniſch**, vor ſich gehen. Das Mittel der arithmetiſchen Theilung, z. B. der C-Leiter iſt $\overline{f}$ zwiſchen $\overline{c}$ und $\overline{\overline{c}}$, welches eine Vierte zum untern $\overline{c}$ ausmacht; man ſehe Tab. IV. Fig. 16 bei a). Dadurch entſtehen zwei Tetrachorde oder Tongevierte, wovon oben im zweiten Lehrkurſe dieſes Hauptſtücks über §. 7 und 8 gelehret wurde; man ſehe deshalb Tab. IV. Fig. 17 bei a) das erſte, und bei b) das zweyte Tetrachord. Das Mittel der harmoniſchen Theilung aber iſt $\overline{g}$, die Fünfte zum untern $\overline{c}$ und die Vierte zum obern $\overline{\overline{c}}$; man ſehe Tab. 4 erſtlich Fig. 16 bei b), ſodann Fig. 17 bei c), wo die erſte größere Hälfte der Oktavleiter, und endlich bei d), wo die zweite kleinere Hälfte derſelben zu ſehen iſt. Dieſe Theilung dienet zur Anordnung eines Fugenthema's, bei welchem der fünfte Stufenton oder die ſogenannte Dominante der **Gränzton** zwiſchen dem Vortrag (dux d. i. Führer) und der Antwort (comes d. i. Gefährte). Man ſehe deshalb das Beiſpiel Tab. IV. Fig. 18, wo der Vortrag (dux) im erſten Stufentone oder in der Tonica $\overline{c}$ anfängt, und bis zum $\overline{g}$, als dem fünften Stufentone oder der Dominante, gehet. In eben dieſem Stufentone, wo der Vortrag ſich endiget, beginnt zugleich die Antwort (comes), und gehet bis zum $\overline{\overline{c}}$, als dem Schlußtone. Auf dieſe Weiſe muß der Regel nach der Führer und Gefährte bei allen Fugen gegeneinander abgeglichen werden.

Die

(*) Note mutate oder cambiate.

Die Berechnung beyder Theilungsarten findet ſich in **Sulzers** allgemeiner Theorie der ſchönen Künſte, ſiehe Artikel: „Arithmethiſche und harmoniſche Theilung" und in Meinard **Spießens** muſikaliſchem Traktat, Kap. 13., wie auch in **Kleins** Lehrbuch der theoretiſchen Muſik §. 93—98.

Unterſchied zwiſchen der natürlichen und künſtlichen Leiter.

d) Diejenige Tonleiter, welche ſich auf dem Tonmaaße (Tab. V. Fig. 1) vom $\frac{1}{8}$ bis zum $\frac{1}{16}$ der harmoniſchen Progreßion nach abſtechen läßt, oder eben dieſelbe, welche durch die Schwingungen der Saite (Tab. VI. Fig. 1) vom $\frac{1}{8}$ bis zum $\frac{1}{16}$ von der Natur erzeuget wird, und welche man Tab. VI. Fig. 2 vom c bis c nach der harmoniſchen Fortſchreitung in Noten ausgeſetzt ſehen kann, heiſt im eigentlichen Sinne die **natürliche** Leiter, welche **acht weſentliche** Klänge in ſich begreift, wie dieſelbe auch die Trompete und das Horn enthält und angiebt. Dieſe taugt aber nicht ganz zu unſerer praktiſchen Muſik; denn erſtlich iſt das f $\frac{1}{11}$ in dieſer Leiter zu hoch, indem es mehr an das fis gränzt (*): zweytens iſt das a $\frac{1}{13}$ zu tief, indem es ſich mehr gegen as herneigt (was man auf der Trompete und dem Horn deutlich bemerken kann) und drittens kann das b $\frac{1}{14}$, welches wie das b $\frac{1}{7}$ etwas zu tief iſt, in unſerer diatoniſchen und nur zu ſieben weſentlichen Tönen berechneten Leiter nicht Statt haben, weil hier keine größere Stufe, als die von $\frac{1}{8}$ zu $\frac{1}{9}$, geduldet wird. Ferner muß ſich erſtlich das c $\frac{1}{16}$ zum f $\frac{1}{11}$ verhalten, wie $\frac{1}{3}$ zu $\frac{1}{2}$, oder wie $\frac{1}{48}$ zu $\frac{1}{32}$.

3 × 16 ══════ 48, d. i. 3mal 16 iſt 48
2 × 16 ══════ 32, d. i. 2mal 16 iſt 32. (**)

Zweytens muß ſich das a $\frac{1}{13}$ zum f $\frac{1}{11}$ verhalten, wie $\frac{1}{5}$ zu $\frac{1}{4}$, oder wie $\frac{1}{40}$ zu $\frac{1}{32}$.

5 × 8 ══════ 40, d. i. 5mal 8 iſt 40.
4 × 8 ══════ 32, d. i. 4mal 8 iſt 32.

Daher iſt ſtatt der natürlichen die **künſtliche** Leiter in unſerer praktiſchen Muſik eingeführet worden, welche, mit Ausmerzung des b $\frac{1}{14}$, nur ſieben weſentliche Töne enthält, und in welcher zugleich das

---

(*) Das auf Tab. 6. Fig. 2. bey $\frac{1}{11}$ f eingeklammerte fis will anzeigen, daß dieſes Eilftel zwiſchen f und fis ſchwanke.

(**) Dieſe Berechnung iſt nach der F. Stimmung eingerichtet; denn $\frac{1}{32}$ läßt ſich auf $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ und auf 1 zurückführen, wo dem f die Zahl $\frac{1}{32}$ $\frac{1}{64}$. und dem c die Zahl $\frac{1}{24}$ $\frac{1}{48}$ u.ſ.f. zukömmt.

das Uebertriebene des $\overline{\overline{\text{f}}}$ $\frac{1}{11}$, als $\frac{1}{33}$ (*), durch das Verhältniß von $\frac{1}{32}$, und das Mangelhafte des $\overline{\overline{\text{a}}}$ $\frac{1}{13}$, als $\frac{1}{39}$ (**), durch das Verhältniß von $\frac{1}{40}$ verbeſſert wurde, wie hier zu ſehen iſt:

Künſtliche harte Leiter:	c	d	e	f	g	a	h.
Tonverhältniſſe:	$\frac{1}{24}$	$\frac{1}{27}$	$\frac{1}{30}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{36}$	$\frac{1}{40}$	$\frac{1}{45}$.
Künſtliche weiche Leiter:	c	d	es	f	g	as	b.
Tonverhältniſſe:	$\frac{1}{24}$	$\frac{1}{27}$	$\frac{5}{144}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{36}$	$\frac{5}{192}$	$\frac{5}{216}$.

Vergleichung der natürlichen Leiter mit der künſtlichen auf dem Tonmaaße.

e) Wer dieſe beyden Leitern miteinander vergleichen, und den Unterſchied zwiſchen denſelben vernehmen will, betrachte nur die hier unten für beyde Leitern vorgeſchriebenen Eintheilungen der Saite gegeneinander, und ſpiele ſie auf dem Tonmaaße an.

Natürliche Leiter.		Künſtliche Leiter.	
C die ganze Saite oder	$\frac{8}{8}$	C die ganze Saite oder	$\frac{8}{8}$.
D	$\frac{8}{9}$	D	$\frac{8}{9}$.
E	$\frac{8}{10}$	E	$\frac{8}{10}$.
F	$\frac{8}{11}$	F	$\frac{12}{16}$.
G	$\frac{8}{12}$	G	$\frac{8}{12}$.
A	$\frac{8}{13}$	A	$\frac{9}{15}$.
B	$\frac{8}{14}$	B	$\frac{9}{16}$.
H	$\frac{8}{15}$	H	$\frac{8}{15}$.
c	$\frac{8}{16}$	c	$\frac{8}{16}$.

Der Unterſchied zwiſchen beyden Leitern äuſſert ſich nur 1) bey F zwiſchen $\frac{8}{11}$ und $\frac{12}{16}$, 2) bey A zwiſchen $\frac{8}{13}$ uud $\frac{9}{15}$, und 3) bey B zwiſchen $\frac{8}{14}$ und $\frac{9}{16}$. Dieſer Stufenton B gehöret zwar nicht zur künſtlichen Leiter; allein, da derſelbe doch öfters in der praktiſchen Muſik vorkömmt, iſt ſein wahres Verhältniß hier oben angegeben worden, wenn es zu den übrigen Stufentönen ſtimmen ſoll.

E 2 Acht=

(*) $\frac{1}{33}$ iſt ein kleinerer Theil, als $\frac{1}{32}$, folglich auf der Trompete und dem Horne höher. Daher muß der Blaſer das $\overline{\overline{\text{f}}}$ als $\frac{1}{33}$, wenn es als $\frac{1}{32}$ geblaſen werden ſoll, mäßigen, und bey'm Horne die Hand zum Einſtecken gebrauchen; wenn es aber als $\overline{\overline{\text{fis}}}$ vorkömmt, höher treiben.

(**) $\frac{1}{39}$ iſt ein größerer Theil, als $\frac{1}{40}$, folglich auf der Trompete und dem Horne tiefer. Daher muß der Blaſer das $\overline{\overline{\text{a}}}$ als $\frac{1}{39}$ zum $\frac{1}{40}$ hinauf treiben.

Achttönige Leiter mit einfach begleitenden Tönen, wozu die Luft von ſelbſt den dritten Klang angiebt.

h) Gleichwie eine einzige auf dem Tonmaaße und Flügel aufgeſpannte und z. B. in's große C geſtimmte Saite von ſelbſt ihr Drittel g und Fünftel $\overline{e}$ ſtill miterklingen läßt, wenn ſie ſtark angeſchlagen wird: alſo läßt die Luft, im umgekehrten Falle, eben dieſen Urklang C von ſelbſt ertönen, wenn man z. B. auf der Violine ſeine zwei harmoniſchen Antheile, das Drittel g und Fünftel $\overline{e}$, äußerſt rein greift, und mit dem Bogen ſtark anſtreicht. Ein ſolcher Klang, welcher in der Luft erzeuget wird, und in derſelben erklinget, heiſt der **dritte** Klang (ſono terzo) oder Zeugeklang, und iſt nichts anders, als der **Grundbaß** zu zwei gegebenen Tönen, ſie mögen zu einer Tonart gehören, zu welcher ſie wollen. Figur 19 der vierten Notentafel enthält im Diſcant die Stufentöne der achttönigen Leiter mit Beygeſellung der ſie begleitenden Töne, als zweyter Stimme; im Baſſe hingegen iſt der dritte Klang angemerkt, der ſich zu den vorigen Tönen in der Luft von ſelbſt hören läßt. Die Tonverhältniſſe ſind ſowohl den leitermäßigen als begleitenden Tönen beygeſetzt.

Man ſpiele, aber äußerſt rein und langſam, die daſelbſt im Diſkant befindlichen Töne auf der Violine als Doppelgriffe nach den vorgeſchriebenen Tonverhältniſſen, und man wird den im Baſſe daſelbſt angemerkten dritten Klang in der Luft mitſchuurren hören. Dieſe Leiter läßt ſich auch von zweien Oboen in einem Saale blaſen, und der Erfolg wird der nämliche ſeyn.

Dabey iſt aber noch beſonders zu beobachten, daß das $\overline{\overline{f}}\,\frac{2}{63}$ als kleine Siebente zum Urklang $\underline{G}$ um ein Komma tiefer muß gegriffen werden, als das $\overline{\overline{f}}\,\frac{1}{32}$ (*); ſonſt giebt es in Verbindung mit $\overline{\overline{h}}\,\frac{1}{45}$ nicht den rechten Urklang an. Ferner muß das $\overline{\overline{b}}\,\frac{1}{42}$ wohl tief gegriffen werden, wenn der Urklang C in der Luft dazu ertönen ſoll.

Drittes

(*) Wenn das $\overline{\overline{f}}\,\frac{1}{32}$ in Vereinigung mit d $\frac{1}{27}$ ſcharf gegriffen wird, ſo erklinget in der Luft dazu der Urklang B; wenn man aber eben dieſes f um ein Komma tiefer greift, ſo hört man den Urklang G in der Luft.

Drittes Hauptſtück.
Von den Tonverbindungen oder Intervallen.

Erſter Lehrkurs,
die erſten Elemente enthaltend.

* * *

Was eine Tonverbindung ſey.

§. 12.

Die im Umfange einer ſowohl harten als weichen diatoniſchen Leiter befindlichen Töne können theils mit ihrem Haupttone, theils unter ſich auf mancherlei Weiſe miteinander verbunden werden, als, z. B. c mit c, d mit c, e mit c, f mit c, g mit c, a mit c, h mit c, c mit c; — ferner e mit d, f mit d, g mit d, a mit d u. ſ. w. Dieſes wird in neuerer Zeit nicht unfüglich eine Tonverbindung genannt.

Näherer und weiterer Abſtand ſolcher Töne von einander.

§. 13. Solche, je zwei und zwei mit einander verbundene Töne werden gegen einander **aufwärts**, d. i. vom tiefern zum höhern Ton gezählet, und ſind bald näher beiſammen, bald weiter von einander entfernt. Daher erhält jede Tonverbindung nach der Zahl der Stufen, um welche ſie voneinander abſtehen, ihre eigene unterſcheidende Benennung. Zwei gleiche, auf gleicher Klangſtufe ſtehenden Töne, wie z. B. c und c, heiſſen die **Erſte** oder Prime, auch der **Einklang** (unisono); zwei, um zwei Stufen von einander abſtehende Töne, wie z. B. d von c, heiſſen eine **Zweite** oder Secunde; zwei, um drei Stufen von einander entfernten Töne, wie z. B. e von c, heiſſen eine **Dritte** oder Terz; zwei, um vier Stufen von einander abſtehenden Töne, wie f von c, heiſſen eine **Vierte** oder Quarte; zwei, um fünf Stufen von einander entfernten Töne, wie g von c, heiſſen eine **Fünfte** oder Quinte; zwei, um ſechs Stufen von einander abſtehenden Töne, wie a von c, heiſſen eine **Sechste** oder Sexte; zwei, um ſieben Stufen von einander entfernten Töne, wie h von c, heiſſen eine **Siebente** oder Septime, und endlich zwei, um acht Stufen von einander abſtehenden Töne, wie c von c, heiſſen eine **Achte** oder Octave.

Verſchiedene Klanggröße einer jeden Gattung von Tonverbindungen unter ſich.

§. 14. Jede Gattung dieſer Tonverbindungen hat eine verſchiedene Klanggröße unter ſich; denn es giebt zwar, beiden diatoniſchen Leitern gemäß, nur **eine reine Erſte**, aber **dreierlei Zweiten**, die kleine, große und übermäßige; **dreierlei Dritten**, die kleine, große und verminderte; **dreierlei Vierten**, die kleine, große und verminderte; **dreierlei Fünften**, die kleine, große und übermäßige; **dreierlei Sechsten**, die kleine, große und übermäßige; **dreierlei Siebenten**, die kleine, große und verminderte; und endlich nur **eine reine Achte**, wovon hier ein ausführliches Schema folgt.

Ta-

Tabellariſche Vorſtellung der in der muſikaliſchen Ausübung am meiſten vorkommenden Tonverbindungen.

Reine Erſte.
Die reine Erſte, insgemein der Einklang genannt, enthält zwei Klänge von gleicher Größe auf gleicher Klangſtufe, wie c c (Tab. VII. Fig. 1. (*).

Dreierlei Zweiten.
Die kleine Zweite enthält einen großen halben Ton auf zweien Klangſtufen, wie c des. (Fig. 2. bei a)
Die große Zweite enthält zwei halbe Töne von verſchiedener Art oder einen ganzen Ton auf zweien Klangſtufen, wie c d. (Fig. 2. bei b) (**)
Die übermäßige Zweite enthält einen kleinen halben und ganzen Ton, zuſammen 1½ Ton, auf zweien Klangſtufen, wie c dis. (Fig. 2. bei c)

Dreierlei Dritten.
Die kleine Dritte enthält einen ganzen, und großen halben Ton, zuſammen 1½ Ton, auf dreien Klangſtufen, wie c es. (Tab. VII. Fig. 3. bei a)
Die große Dritte enthält zwei ganze Töne, (daher Ditonus genannt) auf dreien Klangſtufen, wie c e. (Fig. 3. bei b.)
Die verminderte Dritte enthält zwei große halben Töne, zuſammen 1 Ton, auf dreien Klangſtufen, wie cis es. (Fig. 3. bei c)

Dreierlei Vierten.
Die kleine Vierte enthält zwei ganzen Töne, und einen großen halben Ton, zuſammen 2½ Ton, auf vier Klangſtufen, wie c f (Fig. 4. bei a)
Die große Vierte enthält drei ganzen Töne (daher Tritonus genannt) auf vier Klangſtufen, wie c fis. (Fig. 4. bei b)
Die verminderte Vierte enthält einen ganzen, und zwei große halben Töne, zuſammen 2 Töne, auf vier Klangſtufen, wie cis f. (Fig. 4. bei c)

Dreyer-

(*) Erklärung der Abbreviaturen Tab. 7.
Auf der ſiebenten Notentafel von Fig. 1. bis 30 bedeuten die abgekürzten Wörter: kl. klein, gr. groß, überm. übermäßig, verm. vermindert, und die hinter denſelben ſtehenden Ziffern, 1 die Erſte, 2 die Zweite, 3 die Dritte, 4 die Vierte, 5 die Fünfte; 6 die Sechſte, 7 die Siebente, 8 die Achte, 9 die Neunte, 11 die Eilfte, und 13 die Dreizehnte. Dieſe Erklärung gilt durch dieſes ganze Werk, wo dergleichen Abkürzungen vorkommen.

(**) Die kleinen Noten von Fig. 2 bis 13, Tab. 7, zeigen den kleinern oder größern Raum an, der ſich zwiſchen den großen Noten befindet.

Dreierlei Fünften.
Die **kleine Fünfte** enthält zwei ganze und zwei große halben Töne, zuſammen 3 Töne, auf fünf Klangſtufen, wie c ges. (Fig. 5. bei a).
Die **große Fünfte** enthält drei ganze Töne, und einen großen halben Ton, zuſammen $3\frac{1}{2}$ Ton, auf fünf Klangſtufen, wie c g (Fig. 5. bei b).
Die **übermäßige Fünfte** enthält vier ganze Töne auf fünf Klangſtufen, wie c gis. (Fig. 5. bei c).

Dreierlei Sechſten.
Die **kleine Sechſte** enthält drei ganzen und zwei große halben Töne, zuſammen 4 Töne, auf ſechs Klangſtufen, wie a as. (Tab. VII. Fig. 6 bei a).
Die **große Sechſte** enthält vier ganze Töne, und einen großen halben Ton, zuſammen $4\frac{1}{2}$ Ton, auf ſechs Klangſtufen, wie c a (Fig. 6. bei b).
Die **übermäßige Sechſte** enthält fünf ganzen Töne auf ſechs Klangſtufen, wie c ais. (Fig. 6. bei c).

Dreierlei Siebenten.
Die **kleine Siebene** enthält vier ganze und zwei große halben Töne, zuſammen 5 Töne auf ſieben Klangſtufen, wie c b (Fig. 7 bei a).
Die **große Siebente** enthält fünf ganze, und einen großen halben Ton, zuſammen $5\frac{1}{2}$ Ton, auf ſieben Klangſtufen, wie c h (Fig. 7 bei b).
Die **verminderte Siebente** enthält drei ganze und drei große halben Töne, zuſammen $4\frac{1}{2}$ Ton, auf ſieben Klangſtufen, wie cis b (Fig. 7. bei c).

Reine Achte.
Die **reine Achte** enthält fünf ganze und zwei große halben Töne, zuſammen 6 Töne, auf acht Klangſtufen, wie c c (Fig. 8).

Anmerkung über die Neunte, Eilfte, und Dreyzehnte.

Zu dieſer Vorſtellung gehörte noch die **Neunte** oder None, **Eilfte** oder Undezime, und **Dreyzehnte** oder Terzdecime; allein, da die Achte der **Gränzſtein** aller Töne, Tonverbindungen und Zuſammenſtimmungen der Klänge iſt, ſo muß folglich alles, was in der Muſik vorkömmt, ſo die Neunte, Eilfte und Dreizehnte ſeinen Grund innerhalb dem Umfang einer Achte oder Octave haben. Daher iſt die Neunte, ihrer Klanggröße nach, eine um acht Stufen höhere Zweite; die Zehnte oder Decime eine um acht Stufen höhere Dritte; die Eilfte eine um acht Stufen höhere Vierte; die Zwölfte (*) eine um acht Stufen höhere Fünfte, und die Dreizehnte eine um acht Stufen höhere Sechſte. Dieſes heiſt man **zuſammengeſetzte** Intervalle; weil die Neunte von der Achten und Zweiten,

(*) oder die Duodezime.

Zweyten, die Eilfte von der Achten und Vierten, und die **Dreizehnte** von der **Achten** und **Sechsten** zuſammengeſetzt iſt. (S. Tab VII. Fig. 9. 10 und 11, wo die kleine Note die Achte des Grundtons iſt.

Auf der ſiebenten Notentafel bei Figur 9. ſind dreierlei Neunten, nämlich bei a) die **kleine**, bei b) die **große**, und bei c) die **übermäßige**; ferner bei Fig. 10. dreierlei Eilften, nämlich bei a) dir **kleine**, bei b) die **große**, und bei c) die **verminderte**; endlich bei Figur 11. zweierlei Dreizehnten, nämlich bei a) die **kleine**, und bei b) die **große** zu ſehen. Eine **übermäßige** Dreizehnte läßt ſich in der Praxi nicht anwenden. Das zwiſchen den zwei größern Noten befindliche kleine Nötchen von Fig. 9 bis 11 deutet die höhere Achte des untern Tons an, bei welcher eine höhere Leiter beginnt, und woraus man deutlich abnehmen kann, daß dieſe Neunten, Eilften und Dreizehnten in Anſehung ihrer Klanggröße nur um eine Achte höhere Zweiten, Vierten und Sechsten ſind.

Was urſprüngliche Tonverbindungen und umgewandte Tonverbindungen ſeyen.

§. 15.

Die Tonverbindungen theilen ſich in **urſprüngliche** und **umgewandte**. Unter die urſprünglichen Tonverbindungen gehört der **Einklang**, die **Dritte**, **Fünfte** und **Siebente**. Von dieſen vier urſprünglichen Tonverbindungen kommen mittelſt der Umwendung die andern Tonverbindungen her, und heiſſen daher umgewandte Tonverbindungen. Eine Tonverbindung **umwenden** heiſt: den untern Ton derſelben zum obern, und den obern zum untern Tone machen, wenn man z. B. bey der Tonverbindung $\frac{\bar{e}}{c}$ den untern Ton $\bar{c}$ hinauf, und dagegen den obern Ton $\bar{e}$ herunter auf folgende Weiſe $\frac{\bar{\bar{c}}}{e}$ ſetzt.

Mittelſt der Umwendung entſtehet demnach aus dem **Einklang** die **Achte** (Tab. VII. Fig. 30. die weiſſen Noten zeigen hier und bei den folgenden Beiſpielen die urſprünglichen Tonverbindungen, die ſchwarzen Notenköpfe hingegen die umgewandten Tonverbindungen an) ferner, aus der **großen Dritten** entſpringt die **kleine Sechste** (Tab. VII. Figz 18); aus der **großen Fünften** entſteht die **kleine Vierte** (Fig. 19); aus der **großen Siebenten** die **kleine Zweyte** (Fig. 20); aus der **kleinen Siebenten** die **große Zweyte** (Fig. 21); aus der **kleinen Dritten** entſpringt die **große Sechste** (Fig. 22); aus der **kleinen Fünften** die **große Vierte** (Fig. 23); aus der **verminderten Siebenten** entſtehet die **übermäßige Zweite** (Fig. 24); aus der **übermäßigen Fünften** die **verminderte Vierte** (Fig. 25); endlich aus der **verminderten Dritten** entſpringt die **übermäßige Sechste** (Fig. 26).

Was

Was für Klanggrößen durch die Umwendung der Tonverbindungen entſtehen.

Diejenige Tonverbindung, welche urſprünglich **groß** iſt, wird durch die Umwendung **klein**; diejenige hingegen, welche urſprünglich **klein** iſt, wird durch die Umwendung **groß**. Eine Tonverbindung, welche urſprünglich **übermäßig** iſt, wird durch die Umwendung **vermindert**; welche aber urſprünglich **vermindert** iſt, wird durch die Umwendung **übermäßig**. Ferner diejenige Tonverbindung, deren Klänge urſprünglich **weit** auseinander liegen, kommen durch die Umwendung **nahe** zuſammen, und, umgekehrt, deren Klänge urſprünglich **nahe** beyſammen liegen, kommen durch die Umwendung **weit** auseinander.

Des dritten Hauptſtücks

zweyter Lehrkurs,

weitere Belehrungen enthaltend.

* * *

Melodiſche und harmoniſche Tonverbindungen.

Ueber §. 12.

Zwei Töne können entweder **nacheinander** folgen, oder **zugleich miteinander** erklingen. Im erſtern Falle ſind es **melodiſche**, im letztern Falle hingegen **harmoniſche Tonverbindungen**. Melodiſche oder nacheinanderfolgende Tonverbindungen ſind auf der ſiebenten Notentafel von Fig. 1 bis 13, harmoniſche oder übereinandergeſetzte Tonverbindungen aber ebendaſelbſt von Fig. 18 bis 30 zu ſehen. Wir haben in dieſem Werk es vornehmlich mit den harmoniſchen Tonverbindungen zu thun.

Was muſikaliſche Intervalle ſeyen.

Ueber §. 13.

Da ſich zwiſchen zwey miteinander verbundenen Klängen ein engerer oder weiterer Raum befindet, ſo wurden ſolche Tonverbindungen vor Zeiten **muſikaliſche Intervalle**, d. i. **Zwiſchenräume** genannt, deren Benennung noch heut zu Tage von den Meiſten beybehalten wird. Nur ſchicket ſich das Wort „**Intervall**" nicht auf den reinen Einklang, weil zwiſchen zwey gleichen Klängen kein Zwiſchenraum Statt haben kann. Vermuthlich aber haben die Alten den Einklang deswegen in die Liſte der Intervalle aufgenommen, weil derſelbe in der Ausübung meiſtens die Stelle der Achten vertritt, und in dieſer Rückſicht wird dieſer Terminus technicus, d. i. dieſes Kunſtwort, noch heut zu Tage vom Einklange gebraucht.

Herleitung der Tonverbindungen oder Intervalle aus der harten und weichen Leiter.

Ueber §. 14.

Die im vierzehnten Paragraphe aufgeführten **diatoniſchen** Tonverbindungen ſind in der harten, wie in der weichen Leiter gegründet; die **chromatiſchen** hingegen laſſen ſich nur aus den zwei erhö-

heten

heten Stufentönen der weichen Leiter bilden (ſieh im zweyten Lehrkurſe des zweyten Hauptſtücks die weitere Belehrung über §. 8). Wir wollen hiezu die harte C= und weiche A=Leiter wählen; wiewohl alle Tonverbindungen, ſowohl die diatoniſchen als chromatiſchen, auch in der weichen Leiter begriffen ſind.

a) Herleitung der diatoniſchen Tonverbindungen aus der harten C=Leiter.

Wenn man mit dem erſten Stufentone der harten C=Leiter den dritten Stufenton e verbindet, ſo entſtehet daraus die große Dritte, und durch die Umwendung die kleine Sechste (man ſehe Tab. VII. Fig. 18, wo, wie bei allen folgenden Figuren, die weiſſen Noten die urſprünglichen Tonverbindungen, die ſchwarzen Notenköpfe hingegen die umgewandten, die unter den Noten ſtehenden römiſchen Zahlen die Stufentöne, und die abgekürzten Wörter h. L. harte Leiter, w. L. weiche Leiter anzeigen).

Verbindet man mit dem erſten Stufentone c den fünften Stufenton g, ſo entſtehet daraus die große Fünfte, und durch die Umwendung die kleine Vierte (Tab. VII. Fig. 19).

Verbindet man ferner mit dem erſten Stufentone c den ſiebenten Stufenton h, ſo entſpringet daraus die große Siebente, und durch die Umwendung die kleine Zweite (Fig. 20).

Verbindet man mit dem fünften Stufentone g den um ſieben Stufen höhern Ton f, ſo entſtehet daraus die kleine Siebente, und durch die Umwendung die große Zweite (Fig. 21).

b) Herleitung der noch übrigen diatoniſchen Tonverbindungen aus der weichen Leiter.

Verbindet man mit dem erſten Stufentone der weichen A=Leiter den dritten Stufenton c, ſo entſtehet daraus die kleine Dritte, und durch die Umwendung die große Sechste (Tab. VII. Fig. 22.)

Verbindet man mit dem zweiten Stufentone h den um fünf Stufen höhern Ton f, ſo entſtehet daraus die kleine Fünfte, und durch die Umwendung die große Vierte (Fig. 23)

c) Herleitung der chromatiſchen Tonverbindungen aus den zwei erhöheten Stufentönen der weichen A=Leiter.

Verbindet man mit dem ſiebenten erhöheten Stufentone der weichen A=Leiter den um ſieben Stufen höheren Ton f, ſo entſpringet daraus die verminderte Siebente, und durch die Umwendung die übermäßige Zweite (Tab. VII. Fig. 24).

Verbindet man mit dem dritten Stufentone c der weichen A=Leiter den ſiebenten erhöheten Ton gis ebendieſer Leiter, ſo entſtehet daraus die übermäßige Fünfte, und durch die Umwendung die verminderte Vierte (Fig. 25).

Verbindet man endlich mit dem vierten erhöheten Stufentone dis der weichen A=Leiter den um drei Stufen höhern Ton f, ſo entſpringet daraus die verminderte Dritte, und durch die Umwendung die übermäßige Sechste (Fig. 26).

Dieſe achtzehn harmoniſche Tonverbindungen machen mit dem Einklang und der Achten (Fig. VII. Fig. 30) **zwanzig Tonverbindungen** aus, welche, wenn ihre Klänge nacheinander folgen, auch zugleich melodiſch ſind.

Verſchiedene Beiwörter der Tonverbindungen.

Ueber §. 15.

Der noch immer übliche Kunſtausdruck „Tertia major“ zeiget die große Dritte; „Tertia minor“ aber die kleine Dritte an. Einige nennen die kleine Fünfte die **falſche** Quinte (Quinta falſa) auch die **verminderte** Quinte (Quinta diminuta), desgleichen den Tritonus, d. i. drei Töne enthaltend. Allein, wem fällt es nicht in die Augen, daß die obigen, von uns gebrauchten Beiwörter, „**groß** und **klein**, **übermäßig** und **vermindert**“ einfacher und richtiger ſind.

Das Beiwort „**rein**“ kömmt dem reinen Einklang, im Gegenſatze der übermäßigen Erſten, wovon im folgenden dritten Lehrkurſe dieſes Hauptſtücks wird gelehret werden; ſodann der reinen Achten, und endlich der großen Fünften und der daher entſpringenden kleinen Vierten im Gegenſatze der falſchen (*) Fünften und überflüßigen (**) Vierten zu. Wenn man demnach von der Erſten, Achten, Fünften und Vierten ſchlechtweg ohne Beiſatz redet, ſo verſtehet man darunter immer die **reinen** Intervalle.

Die Beiwörter „**rein, vollkommen, natürlich**“ ingleichen die Beiwörter „**vermindert, unvollkommen, mangelhaft, verkleinert**“ wie auch „**übermäßig, überflüßig, vergrößert**“ ſind gleichbedeutend.

Scheinbare Aehnlichkeit einiger Tonverbindungen miteinander.

Einige Tonverbindungen ſcheinen mit andern einige Aehnlichkeit, wenigſtens den Klaviertaſten nach, zu haben, z. B. die kleine Zweite (Tab. VII. Fig. 2 bei a) mit dem übermäßigen Einklang (S. ebendaſelbſt Fig. 12), die übermäßige Zweite (Fig. 2 bei c) mit der kleinen Dritten (Fig. 3 bei a), die verminderte Dritte (Fig. 3 bei c) mit der großen Zweiten des es, die verminderte Vierte (Fig. 4 bei c) mit der großen Dritten des f, die kleine Fünfte (Fig. 5 bei a) mit der großen Vierten (Fig. 4 bei b), und die übermäßige Sechste (Fig. 6 bei c) mit der kleinen Siebenten (Fig. 7 bei a); allein man gebe nur auf die Zahl der Klangſtufen, welche ſolche ſcheinbar ähnlichen Tonverbindungen auf dem Notenſyſtem einnehmen, und auf die verſchiedene Weiſe, wie ſie geſchrieben werden, genau Acht, ſo wird man den Unterſchied zwiſchen ihnen wahrnehmen, ohne noch ihre verſchiedene Anwendungs- und Verbindungs-Art zu kennen.

Des

(*) ſonſt kleinen Fünften.
(**) ſonſt großen Vierten.

Des dritten Hauptſtücks
dritter Lehrkurs,
tonwiſſenſchaftliche Bemerkungen enthaltend.

* * *

Herleitung der Tonverbindungen aus der harmoniſchen Fortſchreitung.

Ueber §. 12 und 13.

Aus der harmoniſchen Fortſchreitung, welche die zweite Figur der ſechsten Notentafel darſtellt, laſſen ſich die im vorigen zweiten Lehrkurſe dieſes Hauptſtücks aus beiden diatoniſchen Leitern hergeleiteten zwanzig **Tonverbindungen** ebenfalls entwickeln, wie hier gezeigt werden ſoll.

Man ſehe deshalb in vorbenannter Figur, während dieſer Herleitungsart, immer nach.

Zwei in gleichen Ton geſtimmte Saiten, wie C 1 und C 1, geben

1) den **reinen Einklang**; umgekehrt hingegen, wie C 1 und $c\frac{1}{2}$,

2) die **reine Achte**.

$c\frac{1}{2}$ und $g\frac{1}{3}$ machen gegeneinander

3) die **große Fünfte**; umgekehrt aber, wie $g\frac{1}{3}$ und $\overline{c}\frac{1}{4}$,

4) die **kleine Vierte** aus.

$\overline{c}\frac{1}{4}$ und $\overline{e}\frac{1}{5}$ geben

5) die **große Dritte**; umgekehrt hingegen, wie $\overline{e}\frac{1}{5}$ und $\overline{\overline{c}}\frac{1}{8}$,

6) die **kleine Sechste**.

$\overline{e}\frac{1}{5}$ und $\overline{g}\frac{1}{6}$ geben

7) die **kleine Dritte** (*) umgekehrt aber, wie $\overline{g}\frac{1}{6}$ und $\overline{\overline{e}}\frac{1}{10}$,

8) die **große Sechste**.

$\overline{e}\frac{1}{5}$ und $\overline{b}\frac{1}{7}$ geben

9) die **kleine Fünfte**; umgekehrt hingegen, wie $\overline{b}\frac{1}{7}$ und $\overline{\overline{e}}\frac{1}{10}$,

10) die **große Vierte**.

$\overline{c}\frac{1}{4}$ und $\overline{b}\frac{1}{7}$ geben

11) die **kleine Siebente**; umgekehrt aber, wie $\overline{b}\frac{1}{7}$ und $\overline{\overline{c}}\frac{1}{8}$,

12) die **große Zweite**.

(*) Die kleine Dritte entſtehet nur durch ein ſubalternes, d. i. untergeordnetes Verhältniß des Sechstels zum Fünftel ($\frac{1}{5} : \frac{1}{6}$), und wird niemals als ein harmoniſcher Antheil entſpringen, wenn die Saite auch in mehrere tauſend Theile getheilt würde.

$\overline{c}\,\frac{1}{4}$ und $\overline{\overline{d}}\,\frac{1}{9}$ machen

die große Neunte aus; welche aber der großen Zweiten in Anſehung der Tongröße gleichkommt.

$\overline{c}\,\frac{1}{4}$ und $\overline{\overline{f}}\,\frac{1}{11}$ machen

die kleine Eilfte aus; welche aber in Anſehung der Tongröße der kleinen Vierten gleichkommt.

$\overline{c}\,\frac{1}{4}$ und $\overline{\overline{a}}\,\frac{1}{13}$ machen

die große Dreizehnte aus; welche aber in Anſehung der Tongröße der großen Sechsten gleichkommt. Dieſe drei leztern Intervalle kommen daher hier nicht in Anrechnung, ob ſie gleich in einem andern Betracht von der zweiten, Vierten und Sechsten weſentlich unterſchieden ſind; was ſich im weitern Verfolge dieſes Werks ſchon aufklären wird.

$\overline{\overline{c}}\,\frac{1}{8}$ und $\overline{\overline{h}}\,\frac{1}{15}$ geben

13) die große Siebente; umgekehrt aber, wie $\overline{\overline{h}}\,\frac{1}{15}$ und $\overline{\overline{\overline{c}}}\,\frac{1}{16}$,

14) die kleine Zweite.

* Dieß ſind bisher vierzehn diatoniſche Tonverbindungen.

$\overline{\overline{\overline{c}}}\,\frac{1}{16}$ und $\overline{\overline{\overline{gis}}}\,\frac{1}{25}$ geben

15) die übermäßige Fünfte; umgekehrt aber, wie $\overline{\overline{\overline{gis}}}\,\frac{1}{25}$ und $\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}\,\frac{1}{32}$,

16) die verminderte Vierte.

$\overline{\overline{\overline{cis}}}\,\frac{1}{17}$ und $\overline{\overline{\overline{b}}}\,\frac{1}{28}$ geben

17) die verminderte Siebente; umgekehrt aber, wie $\overline{\overline{\overline{b}}}\,\frac{1}{28}$ und $\overline{\overline{\overline{\overline{cis}}}}\,\frac{1}{32}$,

18) die übermäßige Zweite.

$\overline{\overline{\overline{ais}}}\,\frac{1}{27}$ und $\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}\,\frac{1}{32}$ geben

19) die verminderte Dritte; umgekehrt aber, wie $\overline{\overline{\overline{c}}}\,\frac{1}{16}$ und $\overline{\overline{\overline{ais}}}\,\frac{1}{27}$,

20) die übermäßige Sechste.

(*) Dieß ſind bisher ſechs chromatiſche Tonverbindungen.

Melismatiſche Intervalle.

Ueber §. 14.

Es ſind hier noch vier Intervalle nachzuholen, die weder in der harten noch weichen diatoniſchen Leiter, ſondern nur in der drei- und viergeſtrichenen chromatiſch-enharmoniſchen Octaved er harmoniſchen Fortſchreitung (Tab. VII. Fig. 2) anzutreffen ſind. Weil ſie aber in keine Harmonie gebracht werden können, und nur zu melismatiſchen, d. i. die Melodie betreffenden Verzierungen denen, ſo kann man ſie melismatiſche Intervalle nennen. Ein ſolches Intervall iſt

1) die

1) die **übermäßige Erſte** (Tab. VII. Fig. 12 bei a), und deren Umwendung.
2) die **verminderte Achte** (ſiehe ebendaſelbſt bei b).
3) die **übermäßige Dritte** (Fig. 13 bei a), und deren Umwendung.
4) die **verminderte Sechste** (Fig. 13 bei b).

(*) Dieß ſind vier melismatiſche Tonverbindungen, wovon die zwei letztern höchſt ſelten vorkommen.

Nach vorerwähnter harmoniſcher Fortſchreitung (Tab. VI. Fig. 2) macht

$\overline{\overline{\overline{\text{c}}}}\,\frac{1}{16}$ und $\overline{\overline{\overline{\text{cis}}}}\,\frac{1}{17}$

1) eine **übermäßige Erſte**; umgekehrt aber, wie $\overline{\overline{\overline{\text{cis}}}}\,\frac{1}{17}$ und $\overline{\overline{\overline{\text{c}}}}\,\frac{1}{32}$,
2) eine **verminderte Achte**.

$\overline{\overline{\overline{\text{g}}}}\,\frac{1}{24}$ und $\overline{\overline{\overline{\text{his}}}}\,\frac{1}{31}$

3) eine **übermäßige Dritte**; umgekehrt aber, wie $\overline{\overline{\overline{\text{his}}}}\,\frac{1}{32}$ und $\overline{\overline{\overline{\text{g}}}}\,\frac{1}{48}$ (*),
4) eine **verminderte Sechste** aus.

* Dieß ſind die vorigen vier melismatiſche Tonverbindungen, welche in der chromatiſch-enharmoniſchen Leiter ihren Grund haben.

Ein Beiſpiel von einer übermäßigen Erſten findet ſich Tab. VII. Fig. 14 bei a) nebſt der Vereinfachung dieſes Satzes ebendaſelbſt bei b). Ein Beiſpiel von einer verminderten Achten (**) giebt Fig. 15 bei a) nebſt der Vereinfachung ebendieſes Satzes bei b). Ein Beiſpiel von einer übermäßigen Dritten ſtehet bei Fig. 16 bei a), und deſſen vereinfachter Satz bei b). Ein Beiſpiel endlich von einer verminderten Sechsten ſindet ſich Fig. 17 bei a), und deſſen vereinfachter Satz bei b) ebendaſelbſt (***). Wenn man aber jedes dieſer Beiſpiele mit ſeinem vereinfachten Satze bei b) vergleichet, ſo zeiget es ſich, daß dieſe Intervalle meiſtens nur durch die Verzögerung (retardatio) in der Praxi entſtehen, wie hier Tab. 7. aus Fig. 14. 15. 16 und 17 jedesmal bei a) zu erſehen iſt.

Auf-

(*) Dieſes g $\frac{1}{48}$ iſt zwar in der harmoniſchen Fortſchreitung Tab. VI. Fig. 2. nicht mehr begriffen; aber, wenn dem $\overline{\overline{\overline{\text{g}}}}$ die Zahl $\frac{1}{24}$ zukömmt, ſo gebühret dem viermalgeſtrichenen g die Zahl $\frac{1}{48}$.

(**) Es findet keine übermäßige Achte Statt, weil ſie den Gränzſtein einer Octave, innerhalb welcher alle Intervalle ihren Grund haben müſſen, überſchreitet; und wenn auch eine ſolche zum Vorſchein kommen ſollte, ſo iſt ſie nur als eine um acht Stufen erhöhete Erſte anzuſehen, wie das Beyſpiel Tab. VII. Fig. 14. bey a) ausweiſet.

(***) Obgleich die übermäßige Dritte und verminderte Sechste auf den Klavierinſtrumenten keinen eigenen Taſten haben; ſo können ſie doch auf Bogeninſtrumenten und durch die Kehle herausgebracht werden.

Aufzählung aller in der heutigen praktiſchen Muſik vorkommenden Tonverbindungen oder Intervalle.

Ueber §. 15. Mittelſt der Herleitung aus den beiden diatoniſchen Leitern und aus der harmoniſchen Fortſchreitung haben wir nun in allem aufgefunden

Vier und zwanzig Tonverbindungen, womit unſere ganze heutige praktiſche Muſik beſtritten werden kann. Darunter ſind

14 diatoniſche, } melodiſch=harmoniſche (*),
6 chromatiſche, }
und 4 melismatiſche, unharmoniſch=melodiſche.

Summa . . . 24 Tonverbindungen.

Viertes Hauptſtück.

Von den Wohl= und Uebelklängen.

Erſter Lehrkurs,
die erſten Elemente enthaltend.

* * *

Verſchiedenheit des Klingens der Tonverbindungen oder Intervalle.

§. 16.

Einige von den Tonverbindungen oder Intervallen klingen **wohl**, andere **übel**. Demnach ſondern ſie ſich in **Wohl= und Uebelklänge**, oder in **Con= und Diſſonanzen** ab. Wohlklingen oder conſoniren heiſt man, wenn zwei oder mehrere Klänge ſich gut miteinander vertragen; übelklingen oder diſſoniren hingegen, wenn ſie einander zuwider ſind.

Wie viel es Wohlklänge gebe.

§. 17. Es giebt **drei Hauptwohlklänge**, die **reine Erſte**, als z. B. c c, die **große Fünfte** (**), als c g, und die **große Dritte**, als c e. Aus der Umwendung und Verlegung ihrer

(*) Das heiſt, ſie ſind zur Melodie wie zur Harmonie tauglich.

(**) Nach der harmoniſchen Fortſchreitung entſtehet die Fünfte vor der Dritten, und hat auch den Rang vor dieſer.

ihrer Klänge entſtehen noch fünf andere Wohlklänge, nämlich 1) aus der Umwendung der Erſten entſtehet die Achte c c, aus der großen Fünften entſpringet die kleine Vierte g c, und aus der großen Dritten die kleine Sechste e c; 2) aus der Verlegung dieſer Klänge die kleine Dritte e g und die große Sechste g e. Dieſes ſind alſo zuſammen acht Wohlklänge.

Eintheilung dieſer Wohlklänge.

§. 18. Dieſe acht Wohlklänge theilen ſich in vollkommene und unvollkommene, wovon die erſtere das Gemüth ganz zufrieden ſtellen, die letztern hingegen nicht ganz beruhigen. Unter die vollkommenen Wohlklänge gehören die reine Erſte, große Fünfte, und große Dritte; als Stamm- oder Urwohlklänge, ſodann ihre Umwendungen, die reine Achte, reine Vierte, und kleine Sechste, als abſtammende Wohlklänge. Unter die unvollkommenen Wohlklänge gehören nur folgende zwei, die kleine Dritte und die große Sechste.

Mitteldinge zwiſchen Wohl- und Uebelklang.

§. 19. Die kleine Fünfte, z. B. h f, und ihre Umwendung die große Vierte f h, welche ſich unmittelbar an die Wohlklänge anſchließen, und in der Ausübung häufig gebraucht werden, ſind als Mitteldinge zwiſchen Wohl- und Uebelklang anzuſehen, und könnten demnach mangelhafte Wohlklänge genannt werden. Hingegen die nicht ſelten vorkommende übermäßige Fünfte, z. B. c gis mit ihrer Umwendung, der verminderten Vierte gis c, und die manchmal erſcheinende verminderte Dritte, z. B. cis es mit ihrer Umwendung, der übermäßigen Sechste es cis, welche letztere in der Ausübung öfter vorkommt, gleichen ſchon den Uebelklängen, ob ſie ſchon dem Namen nach von den Wohlklängen herſtammen.

Wie viel es Hauptübelklänge gebe.

§. 20. Da der erſte, dritte und fünfte Stufenton einer diatoniſchen Leiter, z. B. der harten C-Leiter c e g, diejenigen Hauptwohlklänge (§. 17) ſind, welche unter ſich die Hauptharmonie der Leiter ausmachen: ſo nimmt das Ohr deutlich wahr, daß jeder von den vier andern Stufentönen, nämlich der zweite, vierte, ſechste und ſiebente Stufenton, wen er zu jenen drei Wohlklängen angeſchlagen wird, übelklinget, wie aus der erſten Figur der achten Notentafel erhellet.

Alſo befinden ſich in der ſiebentönigen Leiter, auſſer den drei Hauptwohlklängen, vier Hauptübelklänge, nämlich, ihrem Urſprunge nach, eigentlich die Zweite, Vierte, Sechste und Siebente. Weil aber die drei erſten von dieſen vier benannten Uebelklängen einen zu engen Spielraum zu ihrer Bewegung hätten, wenn ſie, mit der Erſten, Dritten und Fünften vereinigt, zugleich ertönen ſollten (Tab. VIII. Fig. 1); ſo werden dieſelben gemeiniglich um acht Stufen höher verſetzt: folglich wird die Zweite zur Neunten, die Vierte zur Eilften, und die Sechste zur Dreizehnten erhoben,

hoben, wie aus Fig. 2. Tab. VIII. zu erſehen iſt. Demnach hat man dieſen vier Uebelklängen folgende Ordnung, wie ebenbenannte Figur ausweiſet, angewieſen: zuerſt kommt die **Siebente**, ſodann die **Neunte**, hernach die **Eilfte**, und endlich die **Dreizehnte**.

Eintheilung der Uebelklänge.

§. 21. Die Uebelklänge theilen ſich ebenfalls, wie die Wohlklänge, in **vollkommene** und **Unvollkommene** ein, und beunruhigen das Gemüth mehr oder weniger. Unter die vollkommenen Uebelklänge gehören, was die Siebenten und, ihre Umwendung, die Zweiten (*) betrift, die **große Siebente**, und ihre Umwendung, die **kleine Zweite**; unter die unvollkommenen Uebelklänge aber rechnet man die **kleine** und **verminderte Siebente**, und ihre Umwendung, die **große** und **übermäßige Zweite**. Vollkommene Uebelklänge unter den Neunten ſind die **große** und **übermäßige Neunte**; ein unvollkommener Uebelklang hingegen iſt die **kleine Neunte**. Unter den Eilften klinget vollkommen übel die **große Eilfte**; die **kleine** und **verminderte Eilfte** hingegen unvollkommen übel. Unter den Dreizehnten iſt die **große Dreizehnte** ein vollkommener, die **kleine** ein unvollkommener Uebelklang.

Anmerkung über das Uebelklingen der Eilften und Dreizehnten.

Die Eilfte klinget nicht gegen ihren Grundton, ſondern, wenn die Dritte und Fünfte mit dem Grundtone verbunden iſt, gegen beſagte Dritte und Fünfte übel, welches Tab. VIII. Fig. 2 bei a) an den zwei, von der Eilften zur Fünften und Dritten herabreichenden Klammern zu erſehen iſt. Die Dreizehnte aber klinget nur gegen die Fünfte des Grundtons übel, welches ebendaſelbſt bei b) an der, von der Dreizehnten zur Fünften herabgehenden Klammer bemerkt werden kann (**). Alſo nur in der Zuſammenſtimmung mehrerer Töne wird das Uebelklingen der Eilften und Dreizehnten vom Ohre vernommen. Dieß kann aber erſt in der Lehre von den übelklingenden Accorden ſelbſt deutlicher in das Licht geſtellt werden.

Des

(*) Die Zweyte, nämlich der obere Ton oder das Intervall ſelbſt, klingt an ſich nicht übel, ſondern der untere Ton oder Grundton klinget gegen den obern Ton oder gegen das Intervall übel, weil jener ſeiner Herkunft nach eine Siebente, und dieſer urſprünglich die Erſte iſt. Z. B. die kleine Zweite h c iſt eine Umwendung der großen Siebenten c h. Hieraus erſiehet man, daß hier das c, als der obere Ton oder als das Intervall, der Wohlklang, und das h, als der untere Ton oder Grundton, der Uebelklang iſt, und bleibt, es mag ſich der eine oder andere Klang oben oder unten, oder, wenn mehrere Klänge, wie bey einem Accord, mit denſelben verbunden ſind, in der Mitte befinden.

(**) Uebrigens klinget die Siebente allein gegen ihren Grundton, die Neunte aber nicht nur gegen ihren Grundton, ſondern auch gegen die Dritte deſſelben übel, wie aus den Klammern Tab. VIII. Fig. 2 gleich anfangs zu erſehen iſt.

Des vierten Hauptſtücks zweiter Lehrkurs, weitere Belehrungen enthaltend.

* * *

Warum in der Muſik Uebelklänge vorhanden ſeyen.

Ueber §. 16.

Wenn es in der Muſik nichts, als Wohlklänge gäbe, ſo würde das Ohr ihrer bald überdrüßig werden. Obwohl die Uebelklänge, je nachdem ſie von einer Art ſind, dem Gemüthe mehr oder minder Misvergnügen verurſachen, und es in ſeinem Vergnügen mehr oder minder aufhalten, ſo erregen ſie doch eine deſto größere Sehnſucht nach dem Wiedereintritt der Wohlklänge, welcher dann, wann er erfolgt, dem Ohr ein deſto höheres Vergnügen gewährt. Die Uebelklänge ſind gleichſam die Würze in der Muſik.

Modificirtes Tönen der umgewandten wohlklingenden Intervalle.

Ueber §. 18.

Wenn die Urintervalle wohlklingen, ſo müſſen auch ihre Umwendungen (*) wohlklingen; nur klingen dieſe letztern nicht ſo ſolid, d. i. gründlich, wie ihre Urintervalle ſelbſt, weil bei jenen der Urton nicht unten, ſondern oben ſich befindet, und alſo vom Ohr eine gewiſſe Modifiakation, d. i. Mäßigung oder Minderung des ſoliden Tönens, wie z. B. an der reinen Vierten im Vergleiche mit der reinen Fünften, deren Umwendung jene iſt, vermerket wird (**); die Umwendungen der Intervalle aber geben dem Geſang und der Harmonie eine angenehme Mannigfaltigkeit.

Umgewandte Uebelklänge.

Ueber §. 20.

Wenn die Hauptübelklänge übelklingen, ſo müſſen auch ihre Umwendungen übelklingen, welche aber erſt in der Lehre von den übelklingenden Accorden vollſtändig vorkommen werden.

Welche Uebelklänge in der Muſik öfters oder ſeltener vorkommen.

Die Siebenten mit ihren Umwendungen, den Zweiten (***) kommen in der Muſik am öfteſten, die Neunten und Eilften ſeltener, und die Dreizehnten am ſeltenſten vor. Die Eilfte, ein Urübelklang, wird

(*) In dreyſtimmigen wohlklingenden Accorden leiden die Wohlklänge zwey Umwendungen, welches ſich im ſechsten Hauptſtücke zeigen wird.

(**) In der Melodie nicht ſo ſehr, als in der Harmonie.

(***) In vier: und mehrſtimmigen Accorden leiden die Siebenten, Neunten, Eilften und Dreyzehnten mehrere Umwendungen, was ſich im Verfolge dieſes Werks zeigen wird.

wird Kürze halber meiſtens mit der Ziffer 4 bezeichnet, und die übelklingende Vierte genannt. Diejenige Vierte aber, welche die Umwendung der reinen Fünften iſt, gehöret unter die Wohlklänge (§. 17.). Dieſer Unterſchied zwiſchen der wohl- und übelklingenden Vierten wird ſich bei der Lehre von den übelklingenden Accorden aufklären.

Noch vier Uebelklänge.

Ueber §. 21.

Zu den Uebelklängen gehören noch die **übermäßige Erſte** und die **verminderte Achte**, welche in der heutigen Muſik öfters vorkommen; ſodann auch die **übermäßige Dritte** und **verminderte Sechste**, welche zwei letzteren eine ſehr ſeltene Erſcheinung ſind.

Des vierten Hauptſtücks dritter Lehrkurs,

tonwiſſenſchaftliche Bemerkungen enthaltend.

* * *

Herleitung der Wohl- und Uebelklänge aus der harmoniſchen Fortſchreitung nach ihrer Rangordnung.

a) Wohlklänge.

Ueber §. 17. 18. 19. und 20.

Die acht Wohlklänge (§. 17.) beziehen ſich auf die drei Wurzelzahlen 1, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$, unter welchen ſich die Hälfte, das Viertel, Achtel, Sechszehntel und Zwei und Dreißigtel auf das Ganze; das Sechstel, Zwölftel und Vier und Zwanzigtel auf das Drittel, und das Zehntel und Zwanzigtel auf das Fünftel beziehen, und ſind in der Vorſtellung der dritten Figur auf der achten Notentafel enthalten, welche ein Auszug aus Fig. 2. Tab. VI. iſt, wo die obenſtehenden Ziffern die Tonverhältniſſe, die untenſtehenden Zahlen aber ſammt den von einer Note zur andern gezogenen halben Bogen die Stamm- und abſtammenden Intervalle anzeigen.

Der **erſte** Wohlklang in der Ordnung iſt

die **Erſte** oder der **Einklang**, 1 : 1. C-C, ein Hauptwohlklang, das einfachſte, aber angenehmſte Tonverhältnis. Der **zweite** Wohlklang nach der Rangordnung iſt

die **Achte**, $\frac{1}{2}$: 1. c-C, eine Umwendung des Einklangs, alſo ebenfalls ein einfaches und angenehmklingendes, aber umgewandtes Tonverhältnis. Der **dritte** Wohlklang in der Ordnung iſt

Die **Fünfte**, $\frac{1}{3}$: $\frac{1}{2}$. g-c, ein Hauptwohlklang, ein mannigfaltigeres, aber minder angenehmes Tonverhältniß zum Ganzen. Dieſe drei Wohlklänge ſind demnach die erſten und vollkommenſten unter allen Wohlklängen. Der **vierte** Wohlklang iſt nach der Rangordnung

die

die **Vierte**, $\frac{1}{4}:\frac{1}{3}$, c-g, eine Umwendung der Fünften, ebenfalls ein mannigfaltigeres, und vom Urklang oder Ganzen entfernteres, aber noch minder angenehmes Tonverhältnis. Der **fünfte** Wohlklang in der Ordnung iſt

die **große Dritte** (*), $\frac{1}{5}:\frac{1}{4}$, e-c, ein Hauptwohlklang, das mannigfaltigſte Tonverhältnis zum Ganzen. Der **Sechste** Wohlklang iſt

die **kleine Sechste**, $\frac{1}{8}:\frac{1}{5}$, c-e, ein umgewandtes Tonverhältnis vom vorigen. Der **ſiebente** Wohlklang nach der Rangordnung iſt

die **kleine Dritte**, $\frac{1}{6}:\frac{1}{5}$, g-e, ein ſubalternes, d.i. untergeordnetes Tonverhältnis. Endlich der **achte** Wohlklang in der Ordnung iſt

die **große Sechste**, $\frac{1}{10}:\frac{1}{6}$, e-g, eine Umwendung der kleinen Dritten. Die Verhältniſſe dieſer zwei leztern Wohlklänge ſind vom Ganzen am weiteſten entfernt, und klingen daher am unvollkommenſten wohl.

Ueberhaupt je näher das Verhältnis eines Tons zum andern iſt, deſto einfacher, aber angenehmer klinget es dem Ohre; hingegen je entfernter das Verhältnis eines Tons vom andern iſt, deſto mannigfaltiger, aber minder angenehm klinget es dem Ohre.

b) Mitteldinge zwiſchen Wohl- und Uebelklang.

Die vierte Figur auf der achten Notentafel enthält bei a) die Mitteldinge zwiſchen Wohl- und Uebelklang. Dieß ſind

die **kleine Fünfte**, $\frac{1}{7}:\frac{1}{5}$, b-e, und ihre Umwendung,

die **große Vierte**, $\frac{1}{10}:\frac{1}{7}$, e-b.

c) Scheidewand zwiſchen Wohl- und Uebelklängen.

Ehe aber die wirklichen Uebelklänge in der harmoniſchen Fortſchreitung angehen, zeiget ſich in dem Verhältniſſe $\frac{1}{7}:\frac{1}{4}$, b-c (Tab. VIII. Fig. 4. bei b) eine **kleine Siebente**, welche angenehm klinget, und gleichſam die Scheidewand zwiſchen den Wohl- und Uebelklängen iſt.

d) Wirkliche Uebelklänge.

Die fünfte Figur auf der achten Notentafel ſtellet die wirklichen Uebelklänge in derjenigen Ordnung dar, wie ſie nach der harmoniſchen Fortſchreitung aufeinander folgen, als zuerſt

die

(*) Die große Dritte zählen einige Tonlehrer unter die unvollkommenen Wohlklänge; allein im Betracht, daß ſie einen weſentlichen Klang im harmoniſchen Dreyklange, z. B. $\overset{1}{c}\ \overset{3}{e}\ \overset{5}{g}$ ausmacht, muß ſie noch zu den vollkommenen Wohlklängen gerechnet werden. Ein ausführlicherer Beweis davon find tſich hinten in der vierten kritiſchen Anmerkung.

die Neunte, $\frac{1}{9}:\frac{1}{4}$, d-c, ſodann

die Eilfte, $\frac{1}{11}:\frac{1}{4}$, f-c, hernach

die Dreizehnte, $\frac{1}{13}:\frac{1}{4}$, a-c ($\frac{1}{14}:\frac{1}{8}$, b-c iſt eine kleine Siebente, wie die oben Fig 4. bei b, Tab. 8, nur um acht Stufen höher, und kommt hier nicht mehr in Anrechnung, weil ſich dieſes $\frac{1}{14}$ auf $\frac{1}{7}$ beziehet); endlich

die große Siebente, $\frac{1}{15}:\frac{1}{8}$, h-c, einer der größten Uebelklänge. Die übrigen übelklingenden Intervalle ſind Tab. VI. Fig. 2. in den höhern Oktavabtheilungen der harmoniſchen Fortſchreitung enthalten, welche man Tab. VIII. Fig. 9 bei c) noch deutlicher ſehen kann, als

die kleine Zweite, $\frac{1}{16}:\frac{1}{15}$, c-h, eine Umwendung der vorigen großen Siebenten.

die übermäßige Fünfte, $\frac{1}{25}:\frac{1}{16}$, gis und c, und deren Umwendung

die verminderte Vierte, $\frac{1}{32}:\frac{1}{25}$, c-gis.

die verminterte Siebente, $\frac{1}{28}:\frac{1}{17}$, b-cis, und deren Umwendung,

die übermäßige Zweite, $\frac{1}{34}:\frac{1}{28}$, cis-b.

die verminderte Dritte, $\frac{1}{32}:\frac{1}{27}$, c-ais, und deren Umwendung,

die übermäßige Sechste, $\frac{1}{27}:\frac{1}{16}$, ais-c.

c) Phyſiſche Urſachen des Wohl- und Uebelklingens.

Tonverbindungen oder Intervalle klingen wohl, wenn die Schwingungen zweier und mehrerer klingbaren Körper unter ſich entweder **gleich** oder **regelmäßig** ſind; ſobald ſie aber unter ſich **ungleich** und **unregelmäßig** ſind, verurſachen ſie ein Uebelklingen. Z. B. zwei gleich geſtimmten Töne, wie der reine Einklang und die reine Achte (man ſehe Tab. VIII. Fig. 6 bei a) und b) müſſen wohlklingen, weil die Schwingungen ihrer Saiten unter ſich gleich und regelmäßig ſind; wenn aber dieſes reine und gleiche Tonverhältniß verrücket wird, und dieſe beiden Töne um einen großen oder kleinen halben Ton von einander abſtehen, (wie ebendaſelbſt bei c) und e) zu ſehen iſt), ſo können die Schwingungen ihrer Saiten gegen einander nicht mehr gleich und regelmäßig ſeyn, und müſſen folglich übelklingen.

Ueberdieß verurſachet das nahe Nebeneinanderliegen ſolcher zweier Töne in der Tiefe ein Schweben und Praſſeln, in der Höhe aber ein ſehr unangenehmes Schwirren, welches man bei'm Zuſammenſtimmen zweier Klavierſaiten und zweier Orgelpfeifen bemerket. Und wenn auch zwei ſolche nahe nebeneinander liegende Töne mittelſt der Umwendung (Tab. VIII. Fig. 6 bei d) und f) weiter aus-

einander

einander gerücket werden, ſo klingen ſie dennoch übel zuſammen, weil, auſſer den unregelmäßigen Schwingungen ihrer Saiten oder Pfeifen, immer eine höhere Achte gegen den Grundton ſtill mitklingt (man ſehe ebendaſelbſt das kleine Nötchen bei d) und f), welches die höhere mitklingende Achte andeutet), und demnach wieder zwei Töne nahe zuſammen kommen.

Ferner wird das Uebelklingen zweier ſolcher zu gleicher Zeit miteinander angeſchlagener Töne, wie Tab. VIII. Fig. 7 bei a), vom Ohre ſtärker vernommen, als wenn ſie nacheinander, wie ebendaſelbſt bei b) zu ſehen iſt, angeſchlagen werden, weil im letzteren Falle die vertheilten, ungleichen Vibrationen oder Schwingungen beider Töne dem Ohre minder auffallen, als im erſtern Falle die miteinander vereinigten ungleichen Vibrationen.

Endlich beſtimmt folgender unbeſtreitbare Grundſatz (oder folgendes Axiom) das **ſtufenweiſe** Steigen und Fallen des Wohl- und Uebelklingens der Intervalle: „**Je näher** ein Tonverhältnis der **Unität** oder **Einheit** iſt, deſto **vollkommener** und **wohlklingender** iſt es; **je weiter** es ſich aber von derſelben entfernet, deſto **unvollkommener** und **minder wohlklingend** wird es.“ Daher kommt es, daß die Achte $\frac{1}{2}$: 1. am vollkommenſten wohlklingt, weil die Hälfte dem Ganzen oder der Einheit am nächſten iſt. Das $\frac{1}{5}$ und $\frac{1}{3}$ ſind von der Einheit ſchon etwas weiter entlegen. Bei dem ſubalternen Tonverhältniſſe $\frac{1}{6} : \frac{1}{5}$, welches die kleine Dritte ausmacht, vermindert ſich ſchon das Wohlklingen, und das Tonverhältniß $\frac{1}{7} : \frac{1}{5}$, die kleine Fünfte, welches noch entfernter von der **Einheit** iſt, ſchwanket ſchon zwiſchen Wohl- und Uebelklingen. Bei dem $\frac{1}{7}$, der kleinen Siebenten, hört das Wohlklingen ganz auf, und bei dem $\frac{1}{9}$ fängt das vollkommene Uebelklingen ſchon an, und nimmt, je mehr ſich die harmoniſchen Antheile von der Einheit entfernen, bei dem $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{13}$ und $\frac{1}{15}$ immmer mehr zu. Von dieſem Uebelklingen ſind jedoch diejenigen in den höhern Octavabtheilungen befindlichen Tonverhältniſſe, welche ſich auf auf 1, $\frac{1}{3}$ und $\frac{1}{5}$ beziehen, als das $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{10}$, $\frac{1}{12}$, $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{20}$, $\frac{1}{24}$ und $\frac{1}{32}$ ausgenommen.

f) Wie ſich die Wurzelzahlen der Hauptwohl- und Uebelklänge durch die Umwendung in andere Zahlen verändern.

Es ſind, wie ſchon geſagt, im Grunde nicht mehr als drei Wohlklänge und vier Uebelklänge; die andern Wohl- und Uebelklänge entſtehen durch die Umwendung und Verlegung, zum Theil auch durch die Verrückung dieſer ſieben Klänge.

Aus der Zahl 1 — man ſehe Tab. VIII. Fig. 8 bei i) — entſpringt durch die Umwendung die Zahl 8 bei k), aus der Zahl 3 bei l) die Zahl 6 bei m), aus der Zahl 5 bei n) die Zahl 4 bei o), aus der Zahl 7 bei p) die Zahl 2 bei q), aus der Zahl 9 bei r) die Zahl 7 bei s(, aus der Zahl 11 bei t) die Zahl 5 bei u), aus der Zahl 13 bei x) die Zahl 3 bei y). Da es von jedem Intervall verſchiedene Gattungen giebt, ſo vermehrt ſich dadurch die Summe der Uebelklänge, zumal, wenn auch ihre Umwendungen dazu gerechnet werden. Hier folgt deshalb eine

g) Auf-

g) Aufzählung ſämmtlicher Wohl- und Uebelklänge nach dem Grad ihres Wohl- oder Uebelklingens geordnet.

Voranmerkung. Man vergleiche das Folgende mit dem Schema Tab. 8. Fig. 9, wo die weiſſen Noten die Stammintervalle, die ſchwarzen hingegen die abſtammenden Intervalle anzeigen, und ſuche beſonders die Uebelklänge nach untenſtehender Claßification heraus.

A) Vollkommene Wohlklänge an der Zahl 6.

1) Reine Erſte,
2) reine Achte,
3) große Fünfte,
4) kleine Vierte,
5) große Dritte,
6) kleine Sechste,

B) Unvollkommene Wohlklänge an der Zahl 2.

1) Kleine Dritte,
2) große Sechste.

C) Mitteldinge zwiſchen Wohl- und Uebelklang an der Zahl 2.

1) Kleine Fünfte,
2) große Vierte.

D) Unvollkommene Uebelklänge an der Zahl 10.

1) Kleine Siebente,
2) große Zweite,
3) verminderte Dritte,
 * mit der großen Zweiten zweideutig klingend,
4) übermäßige Sechste,
 * mit der kleinen Siebenten zweideutigklingend,
5) verminderte Siebente,
6) übermäßige Zweite,
7) kleine Neunte,
 * der kleinen Zweiten der Klanggröße nach gleichkommend,
8) übermäßige Neunte,
 * der übermäßigen Zweiten der Klanggröße nach gleichkommend,
9) kleine Eilfte,
 * der kleinen Vierten der Klanggröße nach gleichkommend,
10) kleine Dreizehnte,
 * der kleinen Sechsten der Klanggröße nach gleichkommend.

E) Vollkommene Uebelklänge an der Zahl 12.

1) Große Siebente,
2) kleine Zweite,
3) übermäßige Fünfte,
4) verminderte Vierte,
5) große Neunte,
 * der großen Zweiten der Klanggröße nach gleichkommend,
6) große Eilfte,
 * der großen Vierten der Klanggröße nach gleichkommend,
7) verminderte Eilfte,
 * der verminderten Vierten der Klanggröße nach gleichkommend,
8) große Dreizehnte,
 * der großen Sechsten der Klanggröße nach gleichkommend,
9) übermäßige Erſte,
10) verminderte Achte,
11) übermäßige Dritte,
12) verminderte Sechste.

h) Was die Neunten, Eilften und Dreizehnten eigentlich ſeyen, oder von den harmoniſchen Vorhalten.

Die Neunten, Eilften und Dreizehnten — welche hier oben blos nach derjenigen Klanggröße, die ſie mit gewiſſen andern Intervallen gemein haben, claſſificirt worden, und deren Claſſification erſt dann genauer beſtimmt werden kann, wenn ſie einmal im Verfolge dieſes Werks in Verbindung mit

mit mehrern verſchiedenen Intervallen, d. i. in Accorden auftreten, wo ſie ſich erſt als wahre Uebelklänge werden vernehmen laſſen — dieſe Neunten, Eilften und Dreizehnten ſind eigentlich **harmoniſche Vorhälte**. Ein Vorhalt in der Muſik aber iſt ein **melodiſcher Uebelklang**, der nur dann zum Vorſchein kommt, wann der weſentliche zur Harmonie gehörige Ton ſeinen Eintritt verzögert, und der vorhergegangene noch liegen bleibt. So iſt die Neunte ein Vorhalt der Achten, die Eilfte ein Vorhalt der Zehnten, und die Dreizehnte ein Vorhalt der Zwölften oder (was eins iſt) der Fünften. Tab. IX. Fig. 1 liefert hievon ein Beiſpiel bei a) ohne — und bei b) mit Vorhalt der Neunte, Fig. 2 bei a) ohne — und bei b) mit Vorhalt der Eilften, und Fig. 3 bei a) ohne — und bei b) mit Vorhalt der Dreizehnten.

Uebrigens ſind auch die übermäßige Erſte und verminderte Achte, wie nicht minder die übermäßige Dritte und verminderte Sechste nur **melodiſche** (keine harmoniſchen) Uebelklänge.

Fünftes Hauptſtück.

Von den Tonarten und deren Verwandtſchaft untereinander.

Erſter Lehrkurs,

die erſten Elemente enthaltend.

* * *

Was eine Tonart ſey.

§. 22.

Bei einem jeden Tonſtücke wird ein gewiſſer Hauptton feſtgeſetzt, in welchem es anfängt und endiget. Von einem ſolchen Haupttone wird ausgegangen, und eine leitermäßige Ordnung der Töne bis zur Achten hinauf gebildet, worin man den zwei in der diatoniſchen Leiter befindlichen halben Tönen ihren beſtimmten Platz, wie bei den beiden diatoniſchen Leitern §. 7 und 8, anweiſet.

Eine **Tonart** (modus musicus d. i. **Geſangweiſe**) iſt demnach eine innerhalb dem Raum einer Achten im Betreff des Sitzes der zwei halben Töne beſtimmte Ordnung der diatoniſchen Leiter, oder mit andern Worten: „die Art und Weiſe, einen Geſang in einem feſtgeſetzten Haupttone zu beginnen, ihn in gewiſſen Gränzen durchzuführen, und im Haupttone wieder zu ſchließen.“

Zwei

Zwei Haupttonarten.

§. 23.

Weil die Dritte zum Haupttone einer Tonart groß und klein ſeyn kann, ſo entſtehen dadurch **zwei Haupttonarten**, worunter die eine die **große** oder **harte**, die andere aber die **kleine** oder **weiche** genannt wird. Eine Tonart erhält ihre Hauptbenennung von ihrem Haupttone, und ihre Nebenbenennung, ob ſie groß oder klein, hart oder weich iſt, von der Beſchaffenheit ihrer Dritten gegen den Hauptton. Demnach heiſt die Tonart, deren Hauptton z. B. C iſt, überhaupt die C-Tonart; wenn nun die Dritte zu C groß iſt, ſo wird dieſelbe die große oder harte Tonart C, oder, kurz geſagt, C dur oder C major genannt; iſt aber die Dritte zu C klein, ſo heiſt dann dieſe Tonart die kleine oder weiche Tonart C, oder, kurz geſagt, C moll oder C minor.

Verſetzte Tonarten.

§. 24.

Da jeder von den zwölf reellen Tönen zum Hauptton einer Tonart gewählt werden kann: ſo entſtehen durch die Verſetzung der hiezu als Muſter dienenden großen oder harten Tonart C und der kleinen oder weichen Tonart A in die übrigen eilf Töne noch **eilf harte** und **eben ſo viele weiche** Tonarten. Dieß ſind alſo zuſammen **vier und zwanzig Tonarten**, welche die dritte Notentafel von Fig. 1 bis 24 darſtellt.

Vorzeichnung der Tonarten.

§. 25.

Durch dieſe Verſetzungen aber werden bald mehrere bald wenigere Verſetzungszeichen, nämlich Kreuze und Bee, nothwendig, (was oben §. 10 ſchon bei den Tonleitern, welche hierin und in mehrern andern mit den Tonarten ähnliche Beſchaffenheit haben, gelehret worden), um mittelſt derſelben den Sitz der zweien halben und anderer Töne nach dem Muſter der harten C-Tonart, und weichen A-Tonart anzuordnen. Die zu einer Tonart gehörigen Kreuze und Bee werden dann dem Notenſyſtem vorangeſetzt. Demnach kann eine Tonart nicht nur aus dem Schlußtone und aus der Beſchaffenheit der Dritten zum Haupttone, ſondern auch ſchon aus ihrer Vorzeichnung einigermaaßen erkannt werden. Denn es haben ſolche zwei Tonarten, die miteinander am nächſten verwandt ſind, nämlich eine harte und weiche Tonart, wie z. B. G dur und E moll, eine gleiche Vorzeichnung.

Hievon folget nun eine Vorſtellung, worin eine weiche Tonart einer harten, mit welcher jene am nächſten verwandt iſt, und gleiche Vorzeichnung hat, gegenüberſtehet:

a) Vor-

a) Vorzeichnung mit Kreuzen.

C dur (Siehe Tab. 3. Fig. 1), und **A moll** (Fig. 2)
haben weder Kreuz noch Be zur Vorzeichnung.

G dur (Fig. 3), und **E moll** (Fig. 4.)
haben nur ein einziges Kreuz, nämlich fis, zur Vorzeichnung.

D dur (Fig. 5), und **H moll** (Fig. 6)
ſind mit zwei Kreuzen, nämlich mit fis und cis, vorgezeichnet.

A dur (Fig. 7), und **Fis moll** (Fig. 8)
haben 3 Kreuze, nämlich fis, cis und gis, zur Vorzeichnung.

E dur (Fig. 9), und **Cis moll** (Fig. 10)
ſind mit 4 Kreuzen, nämlich mit fis, cis, gis und dis, vorgezeichnet.

H dur (Fig. 11), und **Gis moll** (Fig. 12)
haben 4 Kreuze, nämlich fis, cis, gis, dis und ais, zur Vorzeichnung.

b) Vorzeichnung mit Been.

F dur (Fig. 13), und **D moll** (Fig. 14)
ſind mit einem Be, nämlich mit b bei b, vorgezeichnet.

B dur (Fig. 15), und **G moll** (Fig. 16)
haben 2 Bee, nämlich b und es, zur Vorzeichnung.

Es dur (Fig. 17), und **C moll** (Fig. 18)
ſind mit 3 Been, nämlich mit b, es und as, vorgezeichnet.

As dur (Fig. 19), und **F moll** (Fig. 20)
haben eine Vorzeichnung von 4 Been, nämlich b, es, as und des.

Des dur (Fig. 21), und **B moll** (Fig. 22)
ſind mit 5 Been, nämlich mit b, es, as, des un ges, vorgezeichnet.

Ges dur (Fig. 23), und **Es moll** (Fig. 24)
haben 6 Bee zur Vorzeichnumg, nämlich b, es, as, des, ges und ces.

c) In welcher Ordnung die Kreuze und Bee vorgezeichnet werden.

Die Kreuze und Bee vermehren ſich nach derjenigen Ordnung, in welcher ſie in vorhergehender Vorſtellung aufgeführet ſind, und werden in ebenderſelben Ordnung dem Notenſyſtem vorgezeichnet Was die Kreuze betrift, iſt das Kreuz vor dem f immer das erſte Kreuz, welches entſtehet, und auch zuerſt angezeichnet wird; dann folgen die Kreuze vor c, g, d, a, e, h, u. ſ. f. fünftenweiſe aufwärts. Unter den Been iſt das b vor dem h das erſte Be im Entſtehehen ſowohl, als im Anzeichnen; dann folgen die Bee vor e, a, d, g, c, f, u. ſ. f. fünftenweiſe abwärts.

d) Weſentliche und zufällige Verſetzungszeichen.

Diejenigen Kreuze und Bee, welche zu einer Tonart weſentlich gehören, und dem Notenſyſtem vorgezeichnet werden, ſind **weſentliche** Verſetzungszeichen; andere Kreuze und Bee hingegen, welche nicht in der Vorzeichnung enthalten ſind, und nur im Laufe eines Tonſtücks zufälligerweiſe vorkommen, und wieder verſchwinden, heiſſen **zufällige** Verſetzungszeichen.

e) Wornach eine harte, beſonders aber weiche Tonart vorgezeichnet werde.

Eine harte Tonart wird nach ihren auf gleich Weiſe auf- und und abſteigenden Stufentönen; eine weiche Tonart hingegen nur nach ihren abſteigenden Stufentönen vorgezeichnet. Daher erhält z. B. die A moll Tonart in der Vorzeichnung weder fis noch gis, ob ſie gleich im Aufſteigen ihrer Stufentöne (nach moderner Art, man leſe deshalb im zweiten Lehrkurſe des zweiten Hauptſtücks über §. 8 nach) vorkommen; in der A dur Art hingegen gehören fis und gis unter die weſentlichen Verſetzungszeichen.

Verwandtſchaft der Tonarten untereinander.

§. 26.

Gemäß dieſer verſchiedenen Vorzeichnungsart ſtehen die Tonarten in näherer oder entfernterer Verwandtſchaft miteinander. Dieſe Verwandtſchaft theilet ſich in die **auf-** und **abſteigende Linie**. Die mit Kreuzen bezeichneten Tonarten gehören zur aufſteigenden Linie; die mit Been verſehenen Tonarten hingegen zur abſteigenden Linie. Das Aufſteigen geſchiehet **fünftenweiſe aufwärts**, als c g d a e h fis cis gis, wie die dritte Notentafel von Fig. 1 bis 12 zeiget; das Abſteigen gehet zwar auch **fünftenweiſe**, aber **ab-** oder **rückwärts** (oder **viertenweiſe aufwärts**) vor ſich, als f b es as des ges, wie ebendaſelbſt von Fig. 13 bis 24 zu ſehen iſt.

a) Welche Tonarten im erſten Grade miteinander verwandt ſind.

Diejenigen harten und weichen Tonarten, welche nur um ein einziges Kreuz oder Be voneinander verſchieden ſind, ſind im **erſten Grad** miteinander verwandt: demnach ſind im erſten Grad miteinander verwandt

in aufſteigender,	abſteigender Linie:
G dur mit C dur,	und F dur mit C dur.
D dur mit G dur,	und B dur mit F dur.
A dur mit D dur,	und Es dur mit B dur.
E dur mit A dur,	und As dur mit Es dur.
H dur mit E dur,	und Des dur mit As dur.

In

In dieſem erſten Grade der Verwandtſchaft ſtehen auch die weichen Tonarten, welche hier folgen:

in aufſteigender,	abſteigender Linie.
E moll mit A moll,	und D moll mit A moll.
H moll mit E moll,	und G moll mit D moll.
Fis moll mit H moll,	und C moll mit G moll.
Cis moll mit Fis moll,	und F moll mit C moll.
Gis moll mit Cis moll,	und B moll mit Es moll.

b) Welche Tonarten im zweiten Grad miteinander verwandt ſeyen.

Diejenigen harten und weichen Tonarten, welche um zwei Kreuze oder Bee voneinander abſtehen, ſind im zweiten Grade miteinander verwandt

in aufſteigender,	abſteigender Linie.
D dur mit C dur,	und Es dur mit F dur.
A dur mit G dur,	und As dur mit B dur.
E dur mit D dur,	und Des dur mit Es dur.
H dur mit A dur,	und Ges dur mit As dur.

In gleichem zweitem Grade der Verwandtſchaft ſtehen miteinander folgende weiche Tonarten:

in aufſteigender,	abſteigender Linie.
H moll mit A moll,	und C moll mit D moll.
Fis moll mit E moll,	und F moll mit G moll.
Cis moll mit H moll,	und B moll mit C moll.
Gis moll mit Fis moll,	und Es moll mit F moll.

c) Wornach die entfernteren Grade der Verwandtſchaft der Tonarten untereinander beſtimmt werden können.

Ueberhaupt um ſo viel Kreuze oder Bee die Tonarten voneinander abſtehen, um ſo viel Grade ſind ſie in Abſicht der Verwandtſchaft voneinander entfernt. Man nehme deshalb die dritte Notentafel zur Hand.

So iſt z. B. A dur von C dur um 3 Grade entfernt,
E dur von C dur um 4 Grade entfernt,
H dur von C dur um 5 Grade entfernt.

Sodann: Fis moll von A moll um 3 Grade entfernt,
Cis moll von A moll um 4 Grade entfernt,
Gis moll von A moll um 5 Grade entfernt.

Ferner

Ferner ſo iſt As dur mit F dur im 3. Grade verwandt,
Des dur mit F dur im 4. Grade verwandt,
Ges dur mit F dur im 5. Grade verwandt.
Endlich: F moll mit D moll im 3. Grade verwandt,
B moll mit D moll im 4. Grade verwandt,
Es moll mit D moll im 5. Grade verwandt.

Die Tonarten nach aufſteigender Linie haben jedoch den Vorzug vor denen in abſteigender Linie. Daher iſt z. B. mit der harten C-Tonart die harte G-Tonart etwas näher verwandt, als die harte F-Tonart, weil jene in aufſteigender Linie, dieſe aber in abſteigender Linie (obgleich die eine wie die andere) im erſten Grade der Verwandtſchaft ſtehet.

Des fünften Hauptſtücks zweiter Lehrkurs,

weitere Belehrungen enthaltend.

* * *

Unterſchied zwiſchen dem Begriff einer Tonleiter und Tonart.

Ueber §. 22.

Der Unterſchied zwiſchen dem Begriff einer Tonleiter und Tonart beſtehet darin, daß das Wort „Tonleiter" mehr auf die Melodie; der Ausdruck „Tonart" aber mehr auf die Harmonie, ſowohl zugleichertönende als nachertönende, alſo auf die Tonleitung anzuſpielen ſcheint.

Tonleitern und Tonarten der Alten.

Ueber §. 23. Die alten Griechen hatten mehrere Tonleitern und Tonarten, als wir neueren haben. Jene verſetzten die ſieben Haupttöne auf ſiebenerlei Weiſe, dergeſtalt, daß ſie nicht nur jeden dieſer Töne zum Grundtone machten, ſondern auch dabei den Sitz der zwei halben Töne immmer anders ſtellten, wodurch **ſieben** weſentlich voneinander verſchiedene **Tonleitern** und **Tonarten** entſtanden ſind. Hievon folget ein

Schema der griechiſchen Tonleitern und Tonarten,

wo das Zeichen des Bogens den jedesmal veränderten Sitz der zwei halben Töne anzeigt.

		1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8. Stufe.
Joniſche Tonart.	I.	C	d	e	f	g	a	h	c.
Doriſche ——	II.	D	e	f	g	a	h	c	d.
Phrygiſche ——	III.	E	f	g	a	h	c	d	e.
Lydiſche ——	IV.	F	g	a	h	c	d	e	f.
Mixolydiſche —	V.	G	a	h	c	d	e	f	g.
Aeoliſche ——	VI.	A	h	c	d	e	f	g	a.
Mixophrygiſche—	VII.	H	c	d	e	f	g	a	h.

Wir

Wir haben aus dem Grunde dieſe alten Tonarten zu ſtudieren und zu ſchätzen nöthig, weil wir noch viele nach denſelben geſetzte Kirchenmelodien beſitzen; allein, da die lydiſche und mixolydiſche Tonart wegen der großen Dritten zum Grundton auf die joniſche; die doriſche, phrygiſche und mixophrygiſche aber wegen der kleinen Dritten zum Grundton auf die äoliſche Tonart ſich beziehet, ſo haben die Neuern von dieſen alten Tonarten nur die **joniſche** und **äoliſche** Tonart beibehalten, weil alle übrigen in dieſen zwei Tonarten gewiſſermaßen ſchon enthalten ſind.

a) Verſetzung der griechiſchen Haupttonarten.

Die nach dieſen alten Tonarten geſetzten Kirchenmelodien werden gemeiniglich um einen oder mehrere Töne, je nachdem es nöthig iſt, transponirt oder ſupponirt, d. i. höher oder tiefer geſetzt, damit ſie den meiſten Kehlen anpaſſen. In einem ſolchen Falle wird beigeſetzt, z. B. „joniſch, um eine Sekunde höher,“ das heiſt, in's D mit fis und cis hinaufgeſetzt; ferner „mixolydiſch, um eine Quarte tiefer,“ das will ſagen, in's D mit fis ohne cis heruntergeſetzt, weil ſich dann dieſe um vier Stufen heruntergeſetzte mixolydiſche Tonart halb auf D dur und halb auf G dur beziehet.

b) Nebentonarten der Alten.

Jede dieſer eigentlich nur 6 gangbaren griechiſchen Haupttonarten (denn die ſiebente Tonart kommt höchſt ſelten oder gar nicht mehr vor) hat ihre **Nebentonart**, deren Leiter um eine Quarte tiefer, als ihre Haupttonart, anfängt, und worin der vierte Stufenton allezeit der Hauptton iſt. Dem Namen einer ſolchen Nebentonart wird das Wörtchen „**hypo**“ d. i. **unter**, vorangeſetzt, als:

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8. Stufe.
Hypojoniſch.	g	a	h	C	d	e	f	g.
Hypodoriſch.	a	h	c	D	e	f	g	a.
Hypolydiſch.	c	d	e	F	g	a	h	c.
Hypomixolydiſch.	d	e	f	G	a	h	c	d.

Der große Tonbuchſtabe, welcher hier oben in der Mitte ſich befindet, zeiget den Hauptton an, in welchem ſich eine ſolche Tonart ſchließen muß. Die meiſten dieſer Tonarten erſcheinen in den Melodien höher verſetzt.

Verwechſelte Tonarten.

Ueber §. 24.

Gleichwie es verwechſelte Tonleitern giebt, ſo giebt es auch verwechſelte Tonarten, die ſowohl in der Vorzeichnungsart als in Anſehung des Sitzes der zwei halben Töne jenen gleichen, und nur dann vorkommen, wann es die Gleichförmigkeit der Vorzeichnung mit Kreuzen oder Been erfordert. Um Wiederholung zu vermeiden, leſe man im zweiten Lehrkurſe des zweiten Hauptſtücks die Belehrung über §. 10 noch einmal nach, und beſehe auch die Beiſpiele hievon auf der vierten Notentafel von Fig. 1 bis 8.

Noch

Noch etwas über die Vorzeichnung.

Ueber §. 25.

In der Vorzeichnung der Tonarten ſteigen die Kreuze ebenfalls fünftenweiſe aufwärts, wie es bei den Tonarten in aufſteigender Linie geſchieht; die Bee hingegen fünftenweiſe abwärts, oder, was eines iſt, viertenweiſe aufwärts, wie bei den Tonarten in abſteigender Linie. So iſt das fis ebenfalls das erſte Kreuz, welches entſtehet; von dieſem fis ſteiget es fünftenweiſe aufwärts, als: fis, cis, gis, dis, ais, eis, his, fisfis u. ſ. f. Das b vor dem h iſt in der Vorzeichnung ebenfalls das erſte Be, welches entſtehet; von dieſem b ſteiget es fünftenweiſe abwärts, als: b, es, as, des, ges, ces, fes, bb u. ſ. f. Wären die verwechſelten Tonleitern und Tonarten nicht eingeführt, ſo hätten wir nicht mehr, als 6 Kreuze und 6 Bee zur Vorzeichnung nöthig.

a) Parallel-Tonarten.

Ueber §. 26.

Diejenigen harten und weichen Tonarten, welche zwar einen verſchiedenen Grundton, aber einerlei Vorzeichnung haben, wie z. B. C dur und A moll, F dur und D moll, G dur und E moll heiſt man Parallel- d. i. in gleicher Weite miteinander fortlaufende Tonarten, welche im erſten Grad miteinander verwandt ſind, und wovon die harte Tonart gleichſam die männliche, die weiche aber gleichſam die weibliche Tonart iſt. Man könnte zwar auch z. B. C dur im Gegenſatze mit C moll die männliche, und C moll die ihr nächſtangehörige weibliche Tonart nennen; allein C moll iſt von C dur um vier Grade entfernt. Beide zwei letztern, und andere ihnen ähnliche Tonarten, z. B. D dur und D moll, G dur und G moll u. ſ. f. wechſeln nur in rondomäßigen, und manchmal auch in andern Tonſätzen miteinander ab. Die harte Tonart wird in ſolchem Falle Maggiore oder Majeur, d. i. die größere Tonart wegen der großen Dritten; die weiche Tonart gleichen Namens hingegen Minore oder Mineur, d. i. die kleinere Tonart der kleinen Dritten wegen ſo genannt.

Zwei Parallel-Tonarten ſind in Abſicht auf ihren Grundton um eine kleine Dritte voneinander entfernt, wie z. B. A moll und C dur, D moll und F dur, G dur und E moll u. ſ. w.

b) Nicht parallele Tonarten.

Will man wiſſen, wie weit eine harte Tonart von einer andern weichen Tonart, die mit derſelben nicht parallel lauft, entfernt ſey: ſo ſchreibe man diejenige harte Tonart, von welcher man ausgehen will, in die Mitte, und ſetze zuerſt ihre weiche Parallel-Tonart, ſodann die andern weichen Tonarten in auf- und abſteigender Linie fünftenweiſe über und unter die harte Tonart, wie hier folget:

4. Fis moll.
3. H moll.
2. E moll.
1. A moll.
C dur.
1. A moll.
2. D moll.
3. G moll.
4. C moll.

Hieraus erhellet,

1) daß mit C dur E moll im zweiten Grad, H moll im dritten, und Fis moll im vierten Grad in aufſteigender Linie verwandt iſt;

2) daß von C dur D moll um zwei Grade, G moll um drei, und C moll um vier Grade in abſteigender Linie entfernt iſt.

Ein anderes Beiſpiel, wo D dur als Mittelton gewählt iſt:

4. Gis moll.
3. Cis moll.
2. Fis moll.
1. H moll.
D dur.
1. H moll.
2. E moll.
3. A moll.
4. D moll.

Hieraus erſiehet man,

1) daß mit D dur Fis moll im zweiten Grad, Cis moll im dritten, und Gis moll im vierten Grad in aufſteigender Linie verwandt iſt;

2) daß von D dur E moll um zwei Grade, A moll um drei, und D moll um vier Grade in abſteigender Linie entfernt iſt.

Will man endlich auch wiſſen, wie weit eine harte Tonart von einer weichen entfernet ſey; ſo kann man dieſes auf folgende Weiſe erfahren:

4. A dur.
3. D dur.
2. G dur.
1. C dur.
A moll.
1. C dur.
2. F dur.
3. B dur.
4. Es dur.

Hieraus erhellet,

1) daß von A moll G dur um zwei Grade, D dur um drei, und A dur um vier Grade entfernet iſt;

2) daß mit A moll F dur im zweiten Grad, B dur im dritten, und Es dur im vierten Grad verwandt iſt.

Des

Noch etwas über die Vorzeichnung.

Ueber §. 25.

In der Vorzeichnung der Tonarten ſteigen die Kreuze ebenfalls **fünftenweiſe aufwärts**, wie es bei den Tonarten in aufſteigender Linie geſchieht; die Bee hingegen **fünftenweiſe abwärts**, oder, was eines iſt, **viertenweiſe aufwärts**, wie bei den Tonarten in abſteigender Linie. So iſt das fis ebenfalls das erſte Kreuz, welches entſtehet; von dieſem fis ſteiget es fünftenweiſe aufwärts, als: fis, cis, gis, dis, ais, eis, his, fisfis u. ſ. f. Das b vor dem h iſt in der Vorzeichnung ebenfalls das erſte Be, welches entſtehet; von dieſem b ſteiget es fünftenweiſe abwärts, als: b, es, as, des, ges, ces, fes, bb u. ſ. f. Wären die verwechſelten Tonleitern und Tonarten nicht eingeführt, ſo hätten wir nicht mehr, als 6 Kreuze und 6 Bee zur Vorzeichnung nöthig.

a) Parallel-Tonarten.

Ueber §. 26.

Diejenigen harten und weichen Tonarten, welche zwar einen verſchiedenen Grundton, aber einerlei Vorzeichnung haben, wie z. B. C dur und A moll, F dur und D moll, G dur und E moll heißt man **Parallel-** d. i. in gleicher Weite miteinander fortlaufende **Tonarten**, welche im erſten Grad miteinander verwandt ſind, und wovon die harte Tonart gleichſam die **männliche**, die weiche aber gleichſam die **weibliche Tonart** iſt. Man könnte zwar auch z. B. C dur im Gegenſatze mit C moll die männliche, und C moll die ihr nächſtangehörige weibliche Tonart nennen; allein C moll iſt von C dur um vier Grade entfernt. Beide zwei letztern, und andere ihnen ähnliche Tonarten, z. B. D dur und D moll, G dur und G moll u. ſ. f. wechſeln nur in rondomäßigen, und manchmal auch in andern Tonſätzen miteinander ab. Die harte Tonart wird in ſolchem Falle Maggiore oder Majeur, d. i. die größere Tonart wegen der großen Dritten; die weiche Tonart gleichen Namens hingegen Minore oder Mineur, d. i. die kleinere Tonart der kleinen Dritten wegen ſo genannt.

Zwei Parallel-Tonarten ſind in Abſicht auf ihren Grundton um eine kleine Dritte voneinander entfernt, wie z. B. A moll und C dur, D moll und F dur, G dur und E moll u. ſ. w.

b) Nicht parallele Tonarten.

Will man wiſſen, wie weit eine harte Tonart von einer andern weichen Tonart, die mit derſelben nicht parallel lauft, entfernt ſey: ſo ſchreibe man diejenige harte Tonart, von welcher man ausgehen will, in die Mitte, und ſetze zuerſt ihre weiche Parallel-Tonart, ſodann die andern weichen Tonarten in auf- und abſteigender Linie fünftenweiſe über und unter die harte Tonart, wie hier folget:

4. Fis

4. Fis moll.
3. H moll.
2. E moll.
1. A moll.
C dur.
1. A moll.
2. D moll.
3. G moll.
4. C moll.

Hieraus erhellet,

1) daß mit C dur E moll im zweiten Grad, H moll im dritten, und Fis moll im vierten Grad in aufſteigender Linie verwandt iſt;

2) daß von C dur D moll um zwei Grade, G moll um drei, und C moll um vier Grade in abſteigender Linie entfernt iſt.

Ein anderes Beiſpiel, wo D dur als Mittelton gewählt iſt:

4. Gis moll.
3. Cis moll.
2. Fis moll.
1. H moll.
D dur.
1. H moll.
2. E moll.
3. A moll.
4. D moll.

Hieraus erſiehet man,

1) daß mit D dur Fis moll im zweiten Grad, Cis moll im dritten, und Gis moll im vierten Grad in aufſteigender Linie verwandt iſt;

2) daß von D dur E moll um zwei Grade, A moll um drei, und D moll um vier Grade in abſteigender Linie entfernt iſt.

Will man endlich auch wiſſen, wie weit eine harte Tonart von einer weichen entfernet ſey; ſo kann man dieſes auf folgende Weiſe erfahren:

4. A dur.
3. D dur.
2. G dur.
1. C dur.
A moll.
1. C dur.
2. F dur.
3. B dur.
4. Es dur.

Hieraus erhellet,

1) daß von A moll G dur um zwei Grade, D dur um drei, und A dur um vier Grade entfernet iſt;

2) daß mit A moll F dur im zweiten Grad, B dur im dritten, und Es dur im vierten Grad verwandt iſt.

Des

Des fünften Hauptſtücks
dritter Lehrkurs,
tonwiſſenſchaftliche Bemerkungen enthaltend.

* * *

Was für Tonarten es nicht gebe.
Ueber §. 22.

Es exiſtirt zwar eine natürliche Tonleiter, nämlich die harmoniſche Progreßion von $\frac{1}{8}$ bis $\frac{1}{16}$, (man ſehe deshalb Tab. VI. Fig. 2, und des zweiten Hauptſtücks dritten Lehrkurs bei e) ferner eine chromatiſche Tonleiter, nämlich die harmoniſche Progreßion von $\frac{1}{16}$ bis $\frac{1}{32}$, (Tab. VI. Fig. 2) und eine enharmoniſche Tonleiter, nämlich die harmoniſche Progreßion von $\frac{1}{32}$ bis $\frac{1}{48}$; aber weder eine natürliche noch chromatiſche, und noch weniger eine enharmoniſche Tonart findet Statt.

Ausweichung in Nebentonarten.
Ueber. §. 23.

Einem jeden regelmäßigen Tonſtücke muß der Einheit wegen eine Haupttonart zum Grunde gelegt werden, in welchem dasſelbe beginnt und ſchließt; aber die Regel der Mannigfaltigkeit erfordert zugleich, daß der Geſang auch in ſolche Nebentonarten geleitet werde, welche ſich auf die Haupttonart beziehen. Jede harte und weiche Tonart enthält in ſich ſelbſt **fünf Nebentonarten**, in welche man ausweichen kann.

In einer harten Haupttonart finden ſich die fünf Nebentonarten auf der zweiten, dritten, vierten, fünften und ſechsten Klangſtufe, worunter der harten Tonleiter gemäß zwei wegen der großen Dritten **hart**, und drei wegen der kleinen Dritten **weich** ſind; in einer weichen Haupttonart hingegen finden ſich die Nebentonarten auf der dritten, vierten, fünften, ſechsten und ſiebenten Klangſtufe, worunter der weichen Leiter gemäß drei wegen der großen Dritten **hart**, und zwei wegen der kleinen Dritten **weich** ſind. (*)

Dieß ſind in der Tonleiter und Tonart ſelbſt gegründete, alſo der Natur gemäße Ausweichungen, im Gegenſatze mit den künſtlichen und enharmoniſchen Ausweichungen. Eine ſolche Art, einen Geſang, in Verbindung der Mannigfaltigkeit mit der Einheit, durch mehrere der Leiter gemäße Nebentonarten zu führen, woraus ein ſchönes Ganze hervorgeht, heiſt man ſonſt auch **Modulation.**

a) Wir

(*) Die Beywörter hart oder dur, weich oder moll wurden in ältern Zeiten nicht in der Abſicht gebraucht, wie heut zu Tage, um dadurch einen Modum durum aut mollem, d. i. eine harte und weiche Tonart, ſondern nur den Unterſchied zwiſchen dem viereckigten und runden Be, oder zwiſchen unſerm h und b anzuzeigen, weil der ganze Ton a h (oder b mi) etwas hart, der halbe Ton a b (oder b fa) aber etwas weich klingt.

a) Wir nehmen die harte C- und weiche A-Tonart als Muſter für alle andere Tonarten zum Beiſpiele. In der harten C-Tonart können in folgende Nebentonarten Ausweichungen gemacht werden: 1) in's D moll auf dem zweiten Stufenton der harten C-Leiter, weil die Dritte f zum Grundtone D, dieſer Leiter gemäß, klein iſt; 2) in's E moll auf dem dritten Stufentone dieſer C-Leiter, weil die Dritte g zum Grundtone E ebenfalls klein iſt; 3) in's F dur auf dem vierten Stufentone der harten C-Leiter, weil die Dritte a zum Grundtone F groß iſt; 4) in's G dur auf dem fünften Stufentone dieſer Leiter, weil die Dritte h zum Grundtone G groß iſt, und 5) in's A moll auf dem ſechsten Stufentone, weil die Dritte c zum Grundtone A klein iſt.

In der weichen A-Tonart können gleichfalls fünf Ausweichungen gemacht werden; nur fallen dieſelben auf andere Klangſtufen; denn D moll kommt in dieſer Tonart auf den vierten, E moll auf den fünften, F dur auf den ſechsten, G dur auf den ſiebenten, und C dur auf den dritten Stufenton zu ſtehen. In dem ſiebenten Stufentone der harten C-Leiter, und in dem zweiten der weichen A-Leiter findet deswegen keine Ausweichung Statt, weil auſſer der kleinen Dritten d zum Grundtone H, auch die Fünfte f zum nämlichen Grundtone klein iſt, und aus lezterer Urſache keine Kadenz, d. i. kein Schlußfall vom fünften Stufentone (hier f) in den zweiten Stufenton (hier H) gemacht werden kann.

Jede dieſer Nebentonarten hat zwar wieder ihre fünf Nebentonarten; allein, um mit der Ausweichung in dieſelben nicht zu weit auszuſchweifen, wird auſſer der Ausweichung in den fünften Stufenton G durch deſſen ſchlußfallmäßigen fünften Stufenton D mit der großen Dritten ſonſt nicht leicht eine entferntere Ausweichung in ſolche Nebentonarten geſtattet. Wie die Ausweichungen vor ſich gehen, gehöret in die Lehre von der Ausweichungskunſt.

b) Wie nah' oder weit die Nebentonarten mit ihrer Haupttonart verwandt ſeyen.

Die nähere oder weitere Verwandtſchaft oben angeführter Nebentonarten mit ihrer Haupttonart wird nach obiger Angabe berechnet.

So iſt mit C dur verwandt G dur und F dur im erſten Grad, jenes in auffſteigender, dieſes in abſteigender Linie; hernach A moll im erſten Grad als Parallel-Tonart; E moll und D moll im zweiten Grad, jenes in auffſteigender, dieſes in abſteigender Linie. Ferner iſt mit A moll, auſſer der Parallel-Tonart C dur, verwandt E moll und D moll im erſten Grad, G dur und F dur im zweiten Grad.

Doch machen, wenn eine Molltonart die Haupttonart iſt, ſowohl die harten als weichen Tonarten in abſteigender Linie eine angenehmere Wirkung, als die in auffſteigender Linie. So macht z. B. in einem Tonſtück aus A moll, auſſer der Parallel-Tonart C dur, die Ausweichung in F dur eine angenehmere Wirkung, als die in G dur, und die Ausweichung in D moll ebenfalls eine angenehmere Wirkung, als die in E moll. Auch, wenn eine Durtonart die Haupttonart iſt, macht

der Uebergang von derſelben in eine Tonart nach abſteigender Linie einen angenehmern Effect, z. B. von C dur in F dur, als der in eine Tonart nach aufſteigender Linie, z. B. von C dur in G dur.

Charakteriſtik der Tonarten.

Ueber §. 24.

Das **Eigene** und **Auszeichnende** oder **Charakteriſtiſche** einer harten Tonart iſt überhaupt das **Raſche**, **Friſche** und **Muntere**, welches ſie wegen der großen Dritten zum Grundton an ſich hat; das einer weichen Tonart hingegen das **Zärtliche**, **Andächtige** und **Traurige**, welches an ihr wegen der kleinen Dritten zum Hauptttone wahrgenommen wird. Bei alle dem aber hat jede von den vier und zwanzig Tonarten insbeſondere etwas **Characteriſtiſches**, welches von verſchiedenen Urſachen herkommt.

Das meiſte rühret von der **Temperatur im Stimmen** (*) oder von der Stimmäßigung her, welche darin beſtehet, daß bei Stimmung eines Klaviers oder einer Orgel einem Intervall von ſeiner höchſten Reinigkeit etwas weniges genommen wird, um es zur Verbindung mit andern Intervallen deſto brauchbarer zu machen, wodurch erzwecket wird, daß man nicht nur aus allen Tonarten ziemlich rein ſpielen kann, ſondern daß auch, vermög' einer ſolchen temperirten oder gemäßigten Stimmungsart, jede Tonart etwas Eigenes, Kennbares und Ausgezeichnetes erhält, was eigentlich durch die ungleichſchwebende Temperatur bewirket wird.

Das fünftenweiſe Auf- und Abſteigen der Tonarten trägt auch nicht wenig hiezu bei; denn je weiter die Tonarten fünftenweiſe aufwärts ſchreiten, und je mehrere Kreuze man deshalb vorzeichnen muß, deſto raſcher klingen dieſelben, und deſto ſtärker wird die Wirkung; hingegen je weiter die Tonarten fünftenweiſe rückwärts ſchreiten, und je mehrere Bee deshalb in der Vorzeichnung nothwendig werden, deſto ſanfter etönen ſie, aber deſto ſchwächer iſt die Wirkung.

Als eine Miturſache des Charakteriſtiſchen der Tonarten kann auch die ſtärkere oder ſchwächere Vibration derjenigen klingbaren Körper, welche miteinander in einer nähern oder entferntern Verwandtſchaft ſtehen, nicht nur bei Bogeninſtrumenten, ſondern ſelbſt auch bei manchen Blasinſtrumenten hieher gerechnet werden. Die Saiteninſtrumente, welche gegriffen und geſtrichen werden, geben in den mit Kreuzen vorgezeichneten Tonarten, wo die leeren Saiten bei den meiſten Griffen mit in Vibration geſetzt werden, einen raſchern und hellern Ton von ſich, als in den mit vielen Been vorgezeichneten Tonarten, wo keine leeren Saiten miterklingen können. Diejenigen Töne, welche bei manchen Blasinſtrumenten in den mit vielen Been vorgezeichneten Nebentonarten vorkommen, klingen dumpfer, als diejenigen, welche zu der ihnen eigenen Haupttonart gehören.

Dieſen

(*) Sie theilet ſich in die gleichſchwebende und ungleichſchwebende. Nach jener klingen alle Tonarten einander ziemlich gleich; nach dieſer hingegen ziemlich ungleich. Letztere Stimmungsart wird für die vorzüglichere gehalten.

Dieſen vorangeſchickten Urſachen zu Folge verſuchen wir nun hier eine Charakteriſtik der vornehmſten und gebräuchlichſten Tonarten.

A. In aufſteigender Linie.

Harte,	weiche Tonarten.
C dur klingt heiter und rein,	A moll traurig.
G dur angenehm und ländlich,	E moll zärtlich klagend.
D dur pompos und rauſchend,	H moll düſtern.
A dur hell und fröhlich,	Fis moll melancholiſch.
E dur feurig und wild,	Cis moll Verzweiflung ausdrückend.

B. In abſteigender Linie.

Harte,	weiche Tonarten.
F dur tönt ſanft und ruhig,	D moll ſanfttraurend.
B dur lieblich und zärtlich,	G moll rührend.
Es dur prächtig und feyerlich,	C moll tiefjammernd.
As dur dunkel und dumpf,	F moll höchſtſchmerzlich.

Die Kenntnis des eigenthümlichen einer jeden Tonart giebt dem Tonſetzer, wie dem Klavier- und Orgelſpieler, an die Hand, was er für eine Tonart zum Ausdruck einer Leidenſchaft oder zur Schilderung eines Gegenſtandes vorzüglich wählen ſoll, weil an der Wahl einer dem Charakter eines Tonſtückes gemäßen Tonart nicht wenig gelegen iſt. (*)

Um dieſes einzuſehen, darf man nur ein ſolches nach einer ſchicklichgewählten Tonart geſetztes Tonſtück in eine andere Tonart übertragen, und man wird dann den Unterſchied bemerken.

Sechstes

(*) Daß der Rhytmus zum Charakter eines Tonſtückes das Meiſte beitrage, kann nicht in Abrede geſtellt werden; daß aber auch eine paſſende Tonart damit verbunden werden müſſe, wird auch Niemand läugnen wollen.

Sechstes Hauptſtück.

Von den Dreiklängen und ihren Umwendungen.

Erſter Lehrkurs,
die erſten Elemente enthaltend.

* * *

a) Wie die Accorde entſtehen.

§. 27.

Wenn Intervalle oder Tonverbindungen übereinander geſetzet werden, ſo entſtehen dadurch Accorde. Wenn z. B. die große Dritte $\frac{e}{c}$ und die große Fünfte $\frac{g}{c}$ auf folgende Weiſe $\begin{matrix} g \\ e \\ c \end{matrix}$ übereinander geſetzet werden, ſo bilden dieſe beiden miteinander vereinigten Intervalle einen Accord.

Was das Wort „Accord" eigentlich bedeute.

Anmerkung. Das Wort „Accord", auf teutſch: **Zuſammenſtimmung der Töne**, bezeichnet eigentlich nur diejenigen übereinandergeſetzten und mit der rechten Hand gegriffenen Töne, welche zu dem mit der linken Hand geſpielten Baſſe ſtimmen (toni conjuncti, qui accordant cum Baſſo).

b) Worinn die Accorde ihren Grund haben.

Alle auf die praktiſche Muſik anwendbare Accorde haben in beiden Leitern ihren Grund, und können demnach aus denſelben hergeleitet werden, wie z. B. die Accorde Tab. 9. Fig. 4. 5. u. 6.

Welches der erſte Accord ſey.

§. 28. Der erſte und vornehmſte unter allen Accorden iſt der **harmoniſche Dreiklang.** Unter einem Dreiklange verſtehet man überhaupt einen ſolchen Accord, welcher nur aus **drei weſentlichen Klängen**, nämlich aus der **Erſten**, **Dritten** und **Fünften** beſtehet, ob derſelbe gleich meiſtens vierſtimmig durch Verdopplung eines ſeiner Klänge gebraucht wird. Der harmoniſche Dreiklang aber theilet ſich in den **großen**, **kleinen** und **verminderten.**

Was der große harmoniſche Dreiklang ſey.

§. 29. Der **große harmoniſche Dreiklang** beſtehet aus einer großen Dritten und großen Fünften in Betracht gegen die Erſte, welche bei jedem Accord im Grunde liegt, und daher der **Grundton** genannt wird. Dieſer Dreiklang klinget wegen der vollkommen wohlklingenden Intervalle, die derſelbe enthält, **vollkommen wohl**, und kommt **in jeder Leiter dreimal** vor. Man ſehe deshalb Tab. 9. Fig. 4. bei a) d) und e), und Fig. 5. bei c) f) und g).

Was

Was der kleine harmoniſche Dreiklang ſey.

§. 30. Der kleine harmoniſche Dreiklang enthält eine kleine Dritte und große Fünfte gegen den Grundton, und klinget wegen ſeiner kleinen Dritten unvollkommen wohl. Derſelbe kommt ebenfalls, wie der große harmoniſche Dreiklang, in jeder Leiter dreimal vor, und befindet ſich in der harten Leiter auf der zweiten, dritten und ſechsten Klangſtufe, in der weichen aber auf der erſten, vierten und fünften Klangſtufe. Man ſehe deshalb Tab. IX. Fig. 4 bei b), c) und f), ſodan Fig. 5. bei a) d) und e).

Was der verminderte harmoniſche Dreiklang ſey.

§. 31. Der verminderte, oder, eigentlicher der mangelhafte harmoniſche Dreiklang beſtehet nicht nur aus einer kleinen Dritten, ſondern auch aus einer kleinen Fünften gegen den Grundton, und klinget daher minder wohl. Er kommt in beiden Leitern eigentlich nur einmal vor (*), und befindet ſich in der harten Leiter auf der ſiebenten Klangſtufe, in der weichen aber auf der zweiten Klangſtufe. Man ſehe deshalb Tab. IX. Fig. 4. bei g), und Fig. 5. bei b).

Anmerkung.

Auſſer dieſen drei Gattungen wohlklingender Dreiklänge giebt es noch drei Gattungen übelklingender Dreiklänge, wovon im zweiten Lehrkurſe dieſes Hauptſtücks wird gehandelt werden. Alſo ſind ſechs Gattungen von Dreiklängen in der praktiſchen Muſik üblich.

Welches die gebräuchlichſten Grundaccorde in der Muſik ſeyen.

§. 32. Die in den drei vorigen Paragraphen abgehandelten drei Gattungen wohlklingender Dreiklänge (**) ſind Grund- oder Uraccorde, welche in der praktiſchen Muſik am häufigſten vorkommen, deswegen ſo genannt, weil ſie der Grund und Urſprung anderer aus ihnen entſpringender Accorde ſind, und auch den Uebelklängen zur Grundlage dienen, welches ſich im Verfolge dieſes Werkes zeigen wird. Unter denſelben iſt derjenige große harmoniſche Dreiklang, welcher ſeinen Siz auf der erſten Klangſtufe der harten Leiter hat (Tab. IX. Fig. 4. bei a), der vornehmſte und wohlklingendſte Grundaccord, weil ein aus harter Tonart gehendes Tonſtück in demſelben nicht nur anfängt und ſich ſchließt, ſondern auch alle andern in der harten Leiter befindlichen Accorde ſich auf denſelben beziehen. Ein ſolcher iſt demnach der wahre Hauptaccord. Nach dieſem folget der-

(*) In der weichen Leiter kann derſelbe auch zweimal vorkommen, wenn der ſiebente Stufenton in dieſer Leiter um einen halben Ton erhöhet wird, wie Tab. IX. Fig. 6. bey a) zu ſehen iſt; und wenn der vierte Stufenton der harten Leiter, wie oft geſchiehet, auch um einen halben Ton erhöhet wird, ſo findet der verminderte Dreyklang zum drittenmale Statt.

(**) Man kann ſie diatoniſche Dreiklänge nennen, weil ſie aus diatoniſchen Tönen zuſammengeſetzet ſind.

derjenige kleine harmoniſche Dreiklang, welcher ſeinen Siz auf der erſten Klangſtufe der weichen Leiter einnimmt (Tab. IX. Fig. 5. bei a), und daher den Rang vor andern kleinen Dreiklängen hat, weil er der Hauptaccord eines aus weicher Tonart gehenden Tonſtückes iſt, in welchem ein ſolches Stück beginnt und endigt, und weil alle andern in ſolcher Leiter befindlichen Accorde auf denſelben Bezug haben. Der verminderte harmoniſche Dreiklang hingegen taugt wegen ſeiner unvollkommenen und unentſcheidendklingenden Fünften zu keinem Hauptaccord, weil in demſelben kein Stück geſchloſſen werden kann, indem derſelbe nur zur Einſchaltung zwiſchen die zwei vorigen harmoniſchen Dreiklänge brauchbar iſt. (S. Tab. 15. Fig. 1, und Tab. 16. Fig. 2.)

Wie die Dreiklänge vierſtimmig gemacht werden.

§. 33. Um die Dreiklänge vierſtimmig zu machen, wird, weil der vierſtimmige Saz der allgemeinſte und gewiſſermaaßen der ſchönſte iſt, gemeiniglich der Grundton verdoppelt, das heiſt, man nimmt zur Dritten und Fünften noch die Achte des Grundtons, wenn nicht andere Umſtände die Verdopplung der Dritten oder Fünften nothwendig machen. Solche vierſtimmige Dreiklänge kommen Tab. 9. von Fig. 7 an und auf den folgenden Notentafeln vor.

Verſezungen der vierſtimmigen Dreiklänge.

§. 34. Jeder Accord iſt mehrerer oder wenigerer Verſezungen fähig, je nachdem derſelbe mehrere oder wenigere Klänge enthält, oder, mit andern Worten, die Lage der in einem Accord befindlichen Klänge kann unter ſich verändert werden, ohne den Grundton von ſeiner Stelle zu verrücken. Ein vierſtimmiger Dreiklang kann dreierlei Lagen annehmen, ſo, daß bald die Achte, bald die Dritte, und bald die Fünfte des Grundtons oben ſtehet, indeß die andern Intervalle in der Mitte ſich befinden.

Regeln des Fingerſazes bei Accorden.

Ehe wir zu den Uebungen in den Accorden ſchreiten, halten wir für nöthig, vorher die Regeln des Fingerſazes bei denſelben hier kürzlich anzugeben.

Man muß 1) bei aufeinanderfolgenden Accorden die Finger, ſo viel es thunlich iſt, wechſeln. Man ſehe deshalb Tab. X. Fig. 2. bei a) und d) im Diskant, wo die Zahlen, wie bei Fig. 1, die Ordnung der Finger, nämlich 1 den Daumen, 2 den Zeigefinger u. ſ. w. anzeigen. Meiſtens aber iſt es genug, wenn nur ein einziger Finger wechſelt, indes die andern Finger rutſchen müſſen. Man ſehe deshalb Tab. X. Fig. 2. bei b) im Baſſe. 2) Muß man den Daumen nicht unthätig unter das Griffbret hängen laſſen, ſondern ihn immer auf den untern Taſten gebrauchen; doch darf er, auſſer den Octavgriffen, in manchen Fällen auch auf die obern Taſten zu ſtehen kommen, wie man Tab. X. Fig. 2. bei b) ſowohl im Discant als im Baſſe ſehen kann. Bisweilen kann der Daumen zwiſchen den Zeige- und Mittelfinger zu liegen kommen, wie ebendaſelbſt Fig. 1 bei o) ausweiſet.

ausweiſet. 3) Muß man, wo möglich, eine unanſtändige Gabel mit dem zweiten und dritten, ſodann auch zwiſchen dem dritten und vierten Finger zu vermeiden ſuchen, man ſehe deshalb Fig. 1 bei l) bei u) bei kk) bei rr) und tt); doch darf man mit dieſen benannten Fingern eine ſolche kleine Dritte, die einen obern und untern Taſten in ſich begreift, ſpielen, wie Fig. 1 bei n) und, wo man vollgriffig ſpielen muß, wie bei m) zeigt. 4) Läßt ſich der Daum und Zeigefinger nicht nur zu Greifung einer Dritten, ſondern auch einer Vierten und Fünften ausſpannen, wie Fig. 1. bei ii) bei ll) bei nn) und qq) zu ſehen iſt. 5) Iſt es bei einer Reihe aufſteigender Accorde nöthig, daß in der rechten Hand der vierte über den fünften Finger, und in der linken Hand der Zeigefinger über den Daumen geſchlagen werde, wie aus Fig. 2. bei d) erhellet. Endlich 6) fallen bei vollgriffigen Accorden die meiſten dieſer Regeln hinweg, und man iſt zufrieden, wenn die Finger nur zureichen; doch kann auch hier manche Gabel vermieden werden, wie z. B. Tab. X. Fig. 1. bei t) anſtatt, wie bei u), ferner bei ii), anſtatt, wie bei kk), bei qq), anſtatt, wie bei rr), endlich bei ss), anſtatt, wie bei tt), wo der vierte Finger vom dritten zurückgeſchoben wird.

a) Uebungen in den großen vierſtimmigen Dreiklängen durch die zwölf harten Tonarten nach den Verſetzungen ihrer Klänge.

Die neunte Notentafel ſtellet von Fig. 7. bis 18. alle großen vierſtimmigen Dreiklänge zur Uebung (*) dar, welche ſonſt auch die großen Terzquint-Accorde (Drittfünften-Accorde) genannt werden, weil ſie gegen den Grundton eine Dritte und Fünfte enthalten. Die Zahl 8 zeiget hier und in der Folge an, daß die Achte, die Zahl 3, daß die Dritte, und die Zahl 5, daß die Fünfte oben liege. Dieß ſind die dreierlei Lagen, welche ein vierſtimmiger Dreiklang annehmen kann, und mit welchen ſich ein Anfänger vornehmlich bekannt machen muß. Diejenigen Accorde, welche unter doppelter Geſtalt vorkommen können, ſind hier und in den folgenden Notentafeln auch angebracht, und nebeneinander geſtellet worden. Man ſehe deshalb z. B. Tab. IX. Fig. 12, 16, 17 und 18 bei *.

Die zehnte Notentafel von Figur 3 bis 8, und die eilfte Notentafel von Fig. 1 bis 6, liefern kurze Uebungsſtücke in den drei vornehmſten Accorden, welche ſich in einer harten Leiter befinden, und ihren Siz auf der erſten, vierten und fünften Tonſtufe derſelben haben, ebenfalls nach den dreierlei

(*) Der Lehrer ſucht für die erſten Anfänger hier und in allen folgenden Accorden-Tabellen und Uebungsſtücken nur die gewöhnlichſten und leichteſten Tonarten heraus, und holet die andern ſchwerern Tonarten ſpäter nach. In allen Accorden-Tabellen ſind die nöthigen Kreuze und Bee abſichtlich jeder Note beſonders vorgeſetzt, damit Anfänger hierin nicht fehlen können; in den Uebungsſtücken aber müſſen ſie auf die Vorzeichnung jeder Tonart aufmerkſam gemacht, und zu deren genauer Beobachtung angehalten werden.

dreierlei Lagen ihrer Klänge bearbeitet. Diejenige Tonlage, nach welcher ein Saz oben in der Fünften beginnt, und in derſelben endet, iſt die ſchlechtere, doch nicht ganz ungewöhnliche. Die unter den Baßnoten ſtehenden römiſchen Zahlen zeigen hier und anderwärts die Zahl der Tonſtufen an, auf welchen ein Accord ſeinen Siz hat. Dieſe und die folgenden Dreiklänge ſollten mit $\frac{5}{3}$ beziffert werden; allein dieß geſchiehet nur dann, wann die Dritte oder Fünfte, oder beide zugleich, eines Veränderungszeichens bedürfen, oder andere Umſtände ihre Bezifferung nothwendig machen (*); auſſerdem werden dieſe Ziffern darunter verſtanden. Uebrigens dienen dieſe Uebungsſtücke auch zur Anſchlagung der drei vornehmſten Accorde, als kurze Vorſpiele.

b) Uebungen in den kleinen vierſtimmigen Dreiklängen.

Die zwölfte Notentafel von Fig. 1 bis 16 ſtellen alle kleinen vierſtimmigen Dreiklänge oder kleinen Terz-Quint-Accorde nach den dreierlei Lagen ihrer Klänge durch die zwölf weichen Tonarten zur Uebung dar.

Dieſelbe zwölfte Notentafel von Fig. 13 bis 16, ſodann die dreizehnte von Fig. 1 bis 7, und die vierzehnte Notentafel Fig. 1. enthalten kurze Uebungsſtücke in den drei vornehmſten Accorden, welche ſich in der weichen Leiter befinden, und ihren Siz auf der erſten, vierten und fünften Tonſtufe derſelben einnehmen, nach den dreierlei Lagen ihrer Klänge durch die zwölf weichen Tonarten. Da dem fünften Stufentone der weichen Leiter, dieſer Leiter gemäß, nur eine kleine, unentſcheidend klingende Dritte zukommt, ſo mußte dieſe Dritte hier um einen halben Ton erhöhet, und zu einem ſchlußfallmäßigen, entſcheidend klingenden Leittone gemacht werden. Dieſe Uebungsſtücke können ebenfalls zur Anſchlagung der drei vornehmſten Accorde der weichen Leiter als kurze Vorſpiele gebraucht werden.

c) Uebungen in den verminderten oder mangelhaften vierſtimmigen Dreiklängen.

Die vierzehnte Notentafel ſtellet von Fig. 2 bis 13. die verminderten oder eigentlicher die mangelhaften vierſtimmigen Dreiklänge zur Uebung dar, welche ihren Siz ſowohl auf der zweiten Stufe einer weichen Leiter, als auf der ſiebenten Stufe einer harten Leiter haben. Dieſer Siz iſt auf obenerwähnter Tafel durch römiſche Zahlen mit den beigeſezten abgekürzten Worten h. L. das iſt: harte Leiter, und w. L. das iſt: weiche Leiter angedeutet. Der zwiſchen denſelben in der Mitte ſtehende Tonbuchſtabe aber bezeichnet die Tonart, z. B. h. C. L. heiſſet: harte C-Leiter, w. A. L. weiche A-Leiter.

Die fünfzehnte Notentafel von Fig. 1 bis 11, ſodann die ſechszehnte, Fig. 1. liefern kurze Uebungsſtücke in den mangelhaften Dreiklängen, welche ihren Siz auf der ſiebenten Klangſtufe haben,

(*) Wie in den Uebungsſtücken Tab. XXVI. Fig. 1 bis 12.

haben, und ſich auf eine harte, wie weiche Tonart beziehen. Die hier eingeklammerten Kreuze, Bee und Auflöſungszeichen zeigen jedesmal die kleine Dritte an. Man kann alſo dieſe Uebungsſtücke aus beiden Tonarten ſpielen; z. B. das Uebungsſtück Fig. 1. Tab. 15. wird zuerſt aus C dur mit der großen Dritten e, ſodann aus C moll mit der kleinen Dritten es geſpielt, und eben ſo wird bei den andern Stücken verfahren.

Die ſechszehnte Notentafel von Fig. 2 bis 7, und die ſiebenzehnte Tafel von Fig. 1 bis 6 liefern noch weiter ſolche Uebungsſtücke in den mangelhaften vierſtimmigen Dreiklängen durch die meiſten weichen Tonarten, welche ihren Sitz ganz allein auf der zweiten Tonſtufe der weichen Leiter einnehmen, und beweiſen, wie brauchbar ſie zum Einſchalten zwiſchen andere Dreiklänge vornehmlich in der weichen Tonart ſind. Die Bezifferung des mangelhaften Dreiklangs geſchiehet durch die Ziffer 5, welche zum Unterſchiede von einer andern Fünften mit einem halben Zirkel oben eingefaſſet wird.

Wie aus den Dreiklängen durch die Umwendung derſelben noch andere Accorde entſtehen.

§. 35. Aus den Dreiklängen entſtehen durch die Umwendung und Verlegung ihrer Klänge noch andere Accorde, welche man **abſtammende** im Gegenſatze der Ur- oder Stammaccorde nennet. Die Umwendung eines Dreiklangs, welche zweimal Statt findet, gehet auf folgende Weiſe vor ſich: 1) wird die Dritte, und 2) die Fünfte desſelben zum Grunde gelegt, die zwei andern Klänge aber werden über dieſelbe hinauf geſetzt, wodurch zwei umgewandte Accorde entſtehen. Als Beiſpiel mag hier der Dreiklang

g	5
e	3
c	1

(S. Tab. 19. Fig. 1. bei a) zur Erläuterung dienen. Wenn man erſtlich die Dritte e in den Grund legt, und die Erſte c, welche der Urklang (*) dieſer Urzuſammenſtimmung iſt, nebſt der Fünften g hinauf verſetzt, ſo verändern ſich dadurch die Verhältniſſe dieſer Klänge dergeſtalt untereinander, daß nunmehr die urſprüngliche Dritte e zur Erſten, und die urſprüngliche Fünfte g zur Dritten wird, als

c	6
g	3
e	1

man ſehe ebendaſelbſt bei †. Dieſe erſte Umwendung des Dreiklangs heiſt der **Sext-Accord** oder Sechsten-Accord, weil die Sechste in dieſer umgewandten Zuſammenſtimmung der vornehmſte Klang iſt. Wenn man zweitens die Fünfte g zum Grundtone macht, und die Erſte c, wie auch die Dritte e hinauf verlegt, ſo verändern ſich die Verhältniſſe dieſer drei Klänge wieder dergeſtalt untereinander, daß nunmehr die urſprüngliche Fünfte

(*) Nichts verſchafft eine hellere und richtigere Einſicht in die Harmonie, als die Kenntniß des Urklangs (Hauptklangs oder Urtons): daher muß ein Zögling der Harmonie immer aufmerkſam darauf gemacht werden.

Fünfte g zum Grundtone, die urſprüngliche Erſte c zur Vierten, und die urſprüngliche Dritte e zur Sechsten wird, als $\begin{smallmatrix} e & 6 \\ c & 4 \\ g & 1 \end{smallmatrix}$ (man ſehe Tab. 19. Fig. 1. bei a ††). Dieſe zweite Umwendung des Dreiklangs heiſt dann deswegen der **Quartſext-Accord** oder Viertſechsten-Accord, weil die Vierte der vornehmſte Klang in dieſer Zuſammenſtimmung iſt, und weil die Sechste in Vereinigung mit der Vierten und Erſten, als zweite Umwendung eines Dreiklangs, einen wohlklingenden Accord ausmacht, im Gegenſatze des Quartquint-Accords oder Vierfünften-Accords, als eines übelklingenden Accords, z. B. $\begin{smallmatrix} d & 5 \\ c & 4 \\ g & 1 \end{smallmatrix}$, in welchem die Vierte wegen der mit ihr verbundenen Fünften übelklingt, und eigentlich eine Eilfte iſt; welches an ſeinem Orte weiter wird auseinandergeſetzt werden.

Wie dieſe umgewandten Accorde auf ihren Stammaccord können zurückgeführet werden.

Die Zurückführung dieſer umgewandten Accorde auf ihren Stammaccord kann leicht bewerkſtelliget werden, wenn man aus dem bisher Erklärten gemerket hat, wo der Urklang in jeder Umwendung liegt; ſo leget man denſelben in den Grund, und ſetzet die andern Klänge hinauf, dann zeiget ſich der Stammaccord, und da der Urklang bei einem Sext-Accord in der Sechsten, bei einem Quartſext-Accord aber in der Vierten liegt, ſo leget man denſelben in den Grund, worauf ſodann der Stammaccord erſcheint.

Welche Umwendungen von Dreiklängen am meiſten vorkommen.

§. 36.

Die zwei Umwendungen des großen, kleinen und verminderten Dreiklangs kommen in der Ausübung am meiſten vor, und müſſen daher von Anfängern zuerſt vor andern einſtudirt werden.

Die erſte Figur der neunzehnten Notentafel giebt eine kurze Ueberſicht dieſer drei Gattungen von Dreiklängen nebſt ihren zwei Umwendungen, nämlich den Sext-Accord und Quartſext-Accord. Die weiſſen Noten zeigen daſelbſt die Stammaccorde, die ſchwarzen hingegen die davon abſtammenden Accorde, ſodann das einfache Kreuz die erſte Umwendung, nämlich den Sext-Accord, das doppelte Kreuz aber die zweite Umwendung, nämlich den Quartſext-Accord, endlich die den Noten beigeſetzten Ziffern die Tonverhältniſſe an.

1) Derjenige Sext-Accord, welcher vom großen Dreiklang oder großen Terzquint-Accord als erſte Umwendung herkommt, (man ſehe Tab. 19 Fig. 1 bei a) †) heiſt der vollkommenwohlklingende **kleine Sext-Accord** mit der kleinen Dritten, deswegen ſo benannt, weil die Sechste als Urklang gegen den Grundton klein iſt, und weil dieſer umgewandte Accord, wie ſein Stammaccord, vollkommen

kommen wohlklingt. Sodann derjenige Quartſext-Accord (*), welcher ebenfalls vom großen Dreiklang bei a) †† als zweite Umwendung abſtammt, heiſt der vollkommen wohlklingende **kleine Quartſext-Accord** mit der großen Sechsten, deswegen ſo benannt, weil die Vierte als Urklang gegen den Grundton klein iſt, und, wie ſein Stammaccord, vollkommen wohl klingt.

2) Derjenige Sext-Accord, welcher vom kleinen Dreiklang oder kleinen Terzquint-Accord (man ſehe ebendaſelbſt bei b) †) als erſte Umwendung herkommt, heiſt der unvollkommen wohlklingende **große Sext-Accord** mit der kleinen Dritten, deswegen ſo benannt, weil die Sechste als Urklang gegen ihren Grundton groß iſt, und weil dieſer umgewandte Accord, wie ſein Stammaccord unvollkommen wohlklingt. Sodann derjenige Quartſext-Accord, welcher ebenfalls vom kleinen Dreiklang als zweite Umwendung abſtammt (man ſehe ebendaſelbſt bei b) ††) heiſt der unvollkommen wohlklingende **kleine Quartſext-Accord** mit der kleinen Sechsten, deswegen ſo benannt, weil die Vierte als Urklang gegen ihren Grundton klein iſt, und weil dieſer umgewandte Accord, wie ſein Stammaccord, unvollkommen wohlklingt.

3) Derjenige Sext-Accord, welcher vom verminderten oder mangelhaften Dreiklang als erſte Umwendung (man ſehe Tab. 19. Fig. 1 bei c) †) herkommt, heiſt der mangelhaft klingende **große Sext-Accord** mit der kleinen Dritten, deswegen ſo benannt, weil die Sechste als Urklang gegen ihren Grundton groß iſt, und weil dieſer umgewandte Accord, wie ſein Stammaccord, mangelhaft oder minder wohl klingt. Sodann derjenige Quartſext-Accord, welcher ebenfalls vom mangelhaften Dreiklang als zweite Umwendung abſtammt (man ſehe ebendaſelbſt bei c) ††) heiſt der mangelhaft klingende **große Quartſext-Accord** mit der großen Sechsten, deswegen ſo benannt, weil die Vierte als Urklang gegen den Grundton groß iſt, und weil dieſer umgewandte Accord, wie ſein Stammaccord, mangelhaft oder minder wohl klingt. Um dieſe Accorde vierſtimmig zu machen, wird bei einem Sext-Accord die Achte des Grundtons hinzugefügt, oder, wo dieſes nicht angehet, die Sechste oder Dritte verdoppelt; bei einem Quartſext-Accord wird ingleichem die Achte des Grundtons hinzugenommen, oder, wo es nöthig iſt, die Vierte oder Sechste verdoppelt.

I. Vierſtimmige Sext-Accorde.

a) Uebungen in den vollkommen wohlklingenden kleinen Sext-Accorden.

Die neunzehnte Notentafel enthält von Fig. 3 bis 8, wie auch die zwanzigſte Notentafel von Fig. 1 bis 6 die vollkommen wohlklingenden kleinen Sext-Accorde mit der kleinen Dritten, als erſte Um-

(*) Die Urſache, warum in der Benennung dieſes Accords die Quarte vor der Sexten ſtehet, iſt, weil die Quarte in dieſem Accord der vornehmſte Klang, oder, mit einem Worte, der Urklang iſt.

Umwendung des großen Dreiklangs, durch alle Tonarten, wobei Folgendes ein= für allemal zu bemerken iſt: 1) iſt der Uraccord, wovon ein Sextaccord herſtammt, jeder Figur bei a) mit kleinern Noten vorangeſeʒt, ſodann folget bei b) der Sext=Accord ſelbſt nebſt den Verſeʒungen ſeiner Klänge, oder noch den dreierlei Lagen, welche derſelbe annehmen kann, endlich folgen bei c) die verſchiedenen und öfters nöthigen Verdopplungen ihrer Klänge, indem mit Weglaſſung der Achten manchmal die Sechste und manchmal die Dritte verdoppelt wird, manchmal auch, um eine fehlerhafte Fortſchreitung der Klänge zu vermeiden, zwei Stimmen einen und ebendenſelben Klang miteinander gemein haben, welches durch einen bei einer Note angebrachten doppelten Notenſtiel, wovon der eine herab, und der andere hinauf gehet, angedeutet iſt; 2) zeigen die über der höchſten Note ſtehenden Ziffern 6, 8 und 3 an, daß bald die Sechste, bald die Achte und bald die Dritte ſich oben befinde, die verdoppelten Ziffern 6 und 3 aber geben zu verſtehen, daß mit Weglaſſung der Achten bald die Sechte und bald die Dritte verdoppelt ſey; 3) iſt ſowohl der Urklang als der Grundklang eines ſolchen Accords nur anfangs angegeben, den man hernach bei den folgenden Accorden leicht von ſelbſt auffinden kann, z. B. in dem Sext=Accord Tab. 19. Fig. 3. iſt C der Urklang, welcher in der Sechsten liegt, und E der Grundklang, weil er im Grunde liegt: demnach ſagt man bei angeführter Figur auf folgende Weiſe: „der kleine Sext=Accord auf E von C dur"; ferner drücket man ſich bei Fig. 4. ſo aus: „der kleine Sext=Accord auf H von G dur" u. ſ. f. Uebrigens bedeutet 4) das abgekürzte Wort Uracc. Uraccord, Urkl. Urklang, Grundkl. Grundklang, Verſeʒ. Verſeʒungen, Verdopp. Verdopplungen, und Umw. Umwendungen. — Ein Beiſpiel von weiter Verſeʒung der Klänge in einen Sext=Accord ſtehet Tab. 20. Fig. 7.

Die ein und zwanzigſte Notentafel liefert von Figur 1. bis 12 kurze Uebungsſtücke in den kleinen Sext=Accorden nach den Verſeʒungen und Verdopplungen ihrer Klänge. Hiebei muß noch angemerkt werden, 1) daß der Bezug eines ſolchen Accords auf die Tonart, zu welcher er gehört, und 2) der Urklang desſelben unter dem Grundton allezeit angegeben iſt. Z. B. der Sext=Accord Tab. 21. Fig. 1. beziehet ſich auf C dur, in welchem H der Grundton und G der Urklang iſt. Die Bezifferung eines Sext=Accords geſchiehet Kürze halber nur mit der Ziffer 6, als der Hauptziffer; die dazu gehörige Nebenziffer 3 aber wird darunter verſtanden, und nicht eher beigeſeʒt, bis ſie ein Veränderungszeichen nöthig hat. Uebrigens ſind in dieſen Uebungsſtücken alle gewöhnlichen Lagen und Verdopplungen der Klänge enthalten.

Die Verdopplungen der Klänge in Sext=Accorden finden nur dann Statt, wann die Achte aus der Urſache muß weggelaſſen werden, um gewiſſe eckelhafte Achtengänge zwiſchen der unterſten und oberſten, auch mittlern Stimme zu verhüten, wovon einſtweil, bis im folgenden Hauptſtücke dieſe Materie vollſtändig abgehandelt werden wird, ein vorläufiges Beiſpiel Tab. 20. hinter Figur 7

bei=

bei * ſtehet, um Anfänger beizeiten auf ſolche Fehler aufmerkſam zu machen. Hier ſind die verbothenen Achtengänge durch die Ziffer 8 angezeigt. Bei a) daſelbſt befinden ſich die zwei aufeinander folgenden Achten zwiſchen der unterſten und zweiten Mittelſtimme, was noch ſo ziemlich erträglich klingt, bei b) aber zwiſchen der unterſten und oberſten Stimme, was am häßlichſten lautet, und bei c) zwiſchen der unterſten und erſten Mittelſtimme, welches ſehr grell klinget. Dieſe Fehler ſind Tab. 21. Fig. 1. vermieden und verbeſſert, indem die Achte durchaus weggelaſſen, dagegen bei a) und c) zwei Dritten von zweien Stimmen in Eine Stimme zuſammen fließen, bei b) aber die Dritte, und bei d) die Sechste verdoppelt iſt.

b) Uebungen in den unvollkommen wohlklingenden großen Sext-Accorden.

Die zwei und zwanzigſte Notentafel enthält von Fig. 1 bis 12 die unvollkommen wohlklingenden großen Sext-Accorde mit der großen Dritten, als erſte Umwendung der kleinen Dreiklänge, durch alle Tonarten. Die Uebungsſtücke in dieſen Accorden ſind unten auf der vier und zwanzigſten Notentafel in die mangelhaft klingenden großen Sext-Accorde mit eingeflochten.

c) Uebungen in den mangelhaft- oder minder wohlklingenden großen Sext-Accorden.

Die drei und zwanzigſte Notentafel von Figur 1 bis 12 enthält die mangelhaft- oder minder wohlklingenden großen Sext-Accorde mit der kleinen Dritten, als erſte Umwendung der verminderten oder mangelhaften Dreiklänge, durch alle Töne. Das abgekürzte Beiwort verm. heiſt vermindert, welches mit dem Beiworte „mangelhaft“ hier gleiche Bedeutung hat.

Die praktiſche Anwendung dieſer und der vorigen großen Sext-Accorde (Tab. 22.) liefert die vier und zwanzigſte Notentafel von Fig. 1 bis 12. in den kurzen Uebungsſtücken nach den dreierlei Lagen ihrer Klänge, wo es nöthig iſt, um unerlaubte Achtengänge zu vermeiden. Die Bezifferung dieſer zwei Gattungen von Sext-Accorden iſt ebenfalls einfach, und wird nur durch die Ziffer 6 angedeutet, zu welcher man ſich, auſſer der Achten, noch die Dritte hinzudenken muß. Das dieſer Ziffer manchmal beigeſetzte doppelte Kreuz, oder, was einerlei bedeutet, der ihr angehängte Querſtrich zeiget eine Erhöhung um einen halben Ton, und ein dieſer Ziffer beigefügtes viereckigtes Be eine Auflöſung, wie bei den Noten, an. Das einfache Kreuz hinter der Ziffer 6 aber bezeichnet eine doppelte Erhöhung, wie hier Tab. 24. Fig. 6 und 12 bei *. Uebrigens iſt die Bezifferung bei jedem Uebungsſtücke, welches wegen der dreierlei Lagen der Klänge drei Täkte enthält, nur im erſten Takt bemerkt, und gilt auch im zweiten und dritten Takt.

II. Vier-

II. Vierſtimmige Quartſext-Accorde.

a) Uebungen in den vollkommen wohlklingenden kleinen Quartſext-Accorden.

Die fünf und zwanzigſte Notentafel enthält von Figur 1 bis 12 die vollkommen wohlklingenden kleinen Quartſext-Accorde mit der großen Sechsten, als zweite Umwendung der großen Dreiklänge, nach den Verſetzungen ihrer Klänge durch alle Tonarten.

Die ſechs und zwanzigſte Notentafel enthält von Fig. 1 bis 12 kurze Uebungsſtücke in dieſen Accorden nur nach den Verſetzungen ihrer Klänge. Da die Quartſext-Accorde in dieſen Uebungsſtücken zwiſchen zwei Terzquint-Accorde eingeſchaltet ſind, ſo iſt hier der Wechſel ihrer Urklänge unter den Grundnoten und über dieſen die wechſelnde Bezifferung mit $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ angemerkt; denn ein Quartſext-Akkord wird mit $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ und ein unmittelbar nach demſelben folgender Terzquint-Accord mit $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ beziffert, um dadurch den Wechſel dieſer beiden Accorde auf einem und ebendemſelben Grundtone, wie in dieſen Uebungsſtücken der Fall iſt, deutlich zu bezeichnen.

b) Uebungen in den unvollkommen wohlklingenden kleinen Quartſext-Accorden.

Die ſieben und zwanzigſte Notentafel enthält von Figur 1 bis 12 die unvollkommen wohlklingenden kleinen Quartſext-Accorde mit der kleinen Sechsten als zweite Umwendung der kleinen Dreiklänge, nach den Verſetzungen und Verdopplungen ihrer Klänge durch alle Tonarten. Ihre praktiſche Anwendung iſt auf der neun und zwanzigſten Notentafel von Figur 1 bis 9, und ſodann auf der dreißigſten Notentafel von Figur 1 bis 3 mit den kurzen Uebungsſtücken in den mangelhaft klingenden großen Quartſext-Accorden verwebt.

c) Uebungen in den mangelhaft- oder minderwohlklingenden großen Quartſext-Acorden.

Die acht und zwanzigſte Notentafel enthält von Figur 1 bis 12 die minderwohlklingenden großen Quartſext-Accorde mit der großen Sechsten, als zweite Umwendung der verminderten oder mangelhaften Dreiklänge, nach den Verſetzungen und Verdopplungen ihrer Klänge durch die gebräuchlichſten Töne.

Die neun und zwanzigſte Notentafel von Figur 1 bis 9, und die dreißigſte Notentafel von Figur 1 bis 3 liefern kurze Uebungsſtücke in den ſowohl unvollkommen wohl- als minderwohlklingenden Quartſext-Accorden nach den Verſetzungen und Verdopplungen ihrer Klänge. Der Wechſel ihrer Urklänge iſt hier ebenfalls unter den Grundnoten, wie der Wechſel ihrer Bezifferung angezeigt.

Des

Des ſechſten Hauptſtücks
zweiter Lehrkurs,
weitere Belehrungen enthaltend.

* * *

Unterſchied zwiſchen dem Ausdruck „Accord" und „Harmonie."

Ueber §. 27.

Eine Reihe mehrerer aufeinanderfolgender Accorde heiſt im engen Verſtande **Harmonie**, zu teutſch: eine Uebereinſtimmung mehrerer zuſammengeſetzter und aufeinanderfolgender Töne. Dieſes Wort zeiget demnach das Ganze; **Accord** hingegen einen Theil desſelben an, wiewohl insgemein ein Wort für das andere genommen wird.

Ob die Accorde einen bleibenden oder einen unbeſtändigen Sitz auf den Klangſtufen haben.

Ueber §. 28, 29, 30 und 31.

Jeder Accord hat in beiden Leitern ſeine eigene, beſtimmte und unwandelbare Klangſtufe, wie man, was die Dreiklänge und ihre Umwendungen anbelangt, z. B. Tab. 9. Fig. 4, 5, 6, aus den, unter den Grundnoten hier und in den meiſten folgenden Notentafeln angebrachten römiſchen Zahlen erſehen kann.

Ueber die Brauchbarkeit des mangelhaften Dreiklangs.

Ueber §. 31 insbeſondere.

Da der verminderte oder mangelhafte Dreiklang (*), welcher aus zwei kleinen Dritten, z. B. aus $\frac{d}{h}$ und $\frac{f}{d}$ zuſammengeſetzt iſt, und daher minder wohlklingt, die ſiebente Stufe in der harten Leiter einnimmt, ſo iſt derſelbe der **Leitaccord** in die achte Stufe, oder das Band, welches die vorgehenden Klangſtufen mit der achten Klangſtufe verbindet, wie das leitermäßige Notenbeiſpiel Tab. 32. Fig. 4. ausweiſet, welches alle diatoniſchen, der harten Leiter eigenen Dreiklänge, und alſo auch den mangelhaften mit einem Sternchen bezeichneten Dreiklang auf der ſiebenten Stufe enthält. Zwar kann der große Dreiklang auf der fünften Stufe in der harten Leiter öfters und bündiger deſſen Stelle vertreten, wie Tab. 32. Fig. 5. bei b), anſtatt des Satzes daſelbſt bei a) zeiget; aber in der weichen Leiter, wo dieſer mangelhafte Dreiklang ſeinen Sitz auf der zweiten Stufe einnimmt, iſt derſelbe zur Einſchaltung zwiſchen andere Accorde deſto unentbehrlicher, wie aus den Uebungsſtücken Tab. 16 und 17 zu erſehen iſt. Auch die drei- und vierſtimmigen Sätze Tab. 33. von Fig. 1 bis 4 beſtätigen die Brauchbarkeit dieſes Dreiklangs in der harten Leiter.

(*) *Trias harmonica* manca.

Von noch drei übelklingenden Dreiklängen und ihren Umwendungen.

Ueber §. 32.

Es ſind noch drei Gattungen von übelklingenden Dreiklängen abzuhandeln übrig, welche mit ihren Umwendungen in der Praktik manchmal vorkommen können, und welche wir hier nachholen wollen. Das iſt 1) der **übermäßige Dreiklang**, 2) der **doppelt verminderte**, und 3) der **hartklingende verminderte Dreiklang.** Dieſe Uraccorde entſtehen aus den erhöheten Stufentönen der weichen Leiter — man ſehe deshalb Tab. 9. Fig. 6 — woſelbſt bei a) aus dem ſiebenten erhöheten Stufentone gis der weichen A-Leiter der übermäßige Dreiklang bei b) gebildet wird, wenn man den dritten Stufenton c dieſer Leiter demſelben nebſt ſeiner großen Dritten unterlegt, deswegen ſo benannt, weil die Fünfte gis gegen den Ur- und Grundton c übermäßig iſt; 2) entſpringet aus dem vierten erhöheten Stufentone dis der weichen A-Leiter bei c) der doppelt verminderte oder eigentlicher der doppelt mangelhafte Dreiklang im Gegenſatze des einmal verminderten oder mangelhaften Dreiklangs (hier bei a), mit welchem eine kleine Fünfte und verminderte Dritte verbunden iſt, dieſer Intervalle wegen ſo benannt, weil dieſer Accord dem Ohre gleichſam doppelt vermindert oder doppelt mangelhaft vorkommt; 3) wird endlich aus dieſem vierten erhöheten Stufentone dis der hartklingende verminderte Dreiklang bei d) hergeleitet, indem man demſelben den zweiten Stufenton h der weichen A-Leiter unterſetzt, und noch die kleine Fünfte zugiebt. Er wird wegen der kleinen oder ſogenannten verminderten Fünften und wegen der damit verbundenen, hier hartklingenden großen Dritten ſo benannt.

Die Umwendungen dieſer übelklingenden Dreiklänge ſtellet die zweite Figur der neunzehnten Notentafel dar. Die erſte Umwendung des übermäßigen Dreiklangs hier bei a) † iſt der **hartklingende kleine Sext-Accord**, wegen der kleinen Sechsten und wegen der hier hartklingenden Dritten ſo benannt. Die zweite Umwendung deſſelben bei a) †† iſt der **verminderte Quartſext-Accord** mit der kleinen Sechsten, wegen der verminderten Vierten ſo benannt. Die erſte Umwendung des doppelt verminderten Dreiklangs bei b) † iſt der **übermäßige Sext-Accord** mit der großen Dritten, wegen der übermäßigen Sechsten ſo benannt. Die zweite Umwendung deſſelben bei b) †† iſt der **verminderklingende große Quartſext-Accord**, wegen der kleinen Sechsten und verminderten Dritten ſo benannt. Die erſte Umwendung des hartklingenden verminderten Dreiklangs bei c) † iſt der **verminderklingende kleine Sext-Accord**, wegen der kleinen Sechsten und verminderten Dritten ſo benannt; endlich die zweite Umwendung deſſelben iſt bei c) †† der **übermäßigklingende große Quartſext-Accord**, wegen der großen Vierten und der damit verbundenen übermäßigen Sechsten ſo benannt.

Die

Die Kenntnis dieſer übelklingenden Dreiklänge (*) mit ihren Umwendungen iſt deswegen nicht unnöthig, weil ſie nicht nur manchmal in der Praxi vorkommen, ſondern weil auch verſchiedene Siebenten damit verbunden werden; ja endlich, weil ſie zu gewiſſen raſchen Modulationen oder Ausweichungen dienlich ſind.

Der übermäßige Dreiklang kommt mit ſeiner erſten Umwendung in der heutigen Ausübung oft vor; ja, auch ſeine zweite Umwendung läßt ſich bisweilen ſehen. Der doppeltverminderte Dreiklang iſt minder üblich; deſto gebräuchlicher aber iſt ſeine erſte Umwendung der übermäßige Sext-Accord. Der hartklingende verminderte Dreiklang wird wenig, oder gar nicht, ausgenommen in Verbindung mit einer Siebenten, gebraucht.

a) Notenbeiſpiele von vierſtimmigen übelklingenden Terzquint-Accorden.

Die erſte, zweite und dritte Figur der achtzehnten Notentafel enthält den vierſtimmigen Satz dieſer übelklingenden Dreiklänge oder Terzquint-Accorde mit den Verſetzungen ihrer Klänge. Die vierte Figur enthält ein praktiſches Beiſpiel über den übermäßigen Dreiklang nach den dreierlei Lagen ſeiner Klänge bei a) b) und c), die fünfte Figur eines über den doppelt verminderten Dreiklang nach den dreierlei Lagen ſeiner Klänge, wo bei b) die zweite Lage in Rückſicht der in der Oberſtimme ſich befindenden Achten die ſchlechteſte iſt; die ſechste Figur liefert ein Beiſpiel über den hartklingenden verminderten Dreiklang ebenfalls nach den dreierlei Lagen ſeiner Klänge bei a) b) und c). Ueberhaupt klingen die zwei letztern Gattungen dieſer Dreiklänge aus der Urſache ſehr hart, weil in jedem derſelben die Klänge einer verminderten Dritten zu nahe beiſammen liegen; daher müſſen ſie weiter auseinander gelegt werden, wie in dem Beiſpiel Fig. 7. ebendieſer Tafel geſchehen iſt, wenn ſie einigermaaßen genießbar werden ſollen. Ein praktiſches Beiſpiel von übermäßigen Dreiklängen durch mehrere Tonarten liefert ebendaſelbſt Fig. 8., und endlich faſſet Fig. 9. alle dieſe Dreiklänge in ein einziges Beiſpiel zuſammen.

b) Kurze Uebungsſtücke in den hartklingenden kleinen Sext-Accorden.

Die vierte Figur der dreißigſten Notentafel liefert kurze Uebungsſtücke in den hartklingenden kleinen Sext-Accorden nach den zweierlei Lagen ihrer Klänge, die ſie annehmen können, durch die meiſten harten Tonarten. Sie ſind die erſte Umwendung der übermäßigen Dreiklänge, wovon Tab. 18. Fig. 8. ein Beiſpiel vorgekommen iſt. Jeder dieſer nur dreiſtimmig behandelten Accorde ſtehet in der Mitte, wo jedesmal der Urklang unter der Grundnote angezeigt iſt. Nach der erſten Tonlage befindet ſich die Sechste, nach der zweiten hingegen die Dritte oben. Der Bezug auf die Ton-

(*) Man könnte ſie chromatiſche Dreiklänge im Gegenſatze der obigen (§. 32) diatoniſchen nennen.

Tonart, wohin ſich dieſe Accorde neigen, ſo wie ihre Bezifferung, iſt genau angegeben, wobei auch die nöthigen Veränderungszeichen hinter den Ziffern angemerket ſind.

c) Kurze Uebungsſtücke in den übermäßigen Sext-Accorden.

Die erſte Figur der ein und dreißigſten Notentafel enthält die übermäßigen Sext-Accorde, welche die erſte Umwendung der doppelt verminderten Dreiklänge ſind, durch die meiſten weichen Tonarten nach den zweierlei Lagen, welche ſie annehmen können, wo bald die Dritte und bald die Sechste oben liegt. Dieſe praktiſchen Notenbeiſpiele ſind vierſtimmig, wo das einemal die Dritte verdoppelt iſt, das anderemal zwei Dritten in Eines zuſammenfließen, welches leztere durch doppelte Notenſtiele angedeutet iſt. Der Urklang eines jeden dieſer umgewandten Accorde iſt ſammt ſeinen zwei Beiklängen, alſo jeder Uraccord deswegen vollſtändig angegeben, weil oben Tab. 18. Fig. 2. nur ein einziger Uraccord von denſelben vorgekommen, und doch eine deutliche Kenntnis der übrigen Uraccorde dieſer Gattung wegen der von ihnen abſtammenden und in der Ausübung oft vorkommenden übermäßigen Sext-Accorde nicht wohl zu entbehren iſt. Die hier durch die Ziffern 5 und 6 gezogenen einfachen Querſtriche bedeuten eben das, was ein doppeltes Kreuz, nämlich eine einfache Erhöhung um einen halben Ton; die doppelten Querſtriche hingegen, was ein einfaches Kreuz, nämlich eine doppelte Erhöhung um zwei halben Töne. Uebrigens zeiget ein ganz allein ohne die Ziffer 3 über eine Grundnote ſtehendes doppeltes Kreuz eine große Dritte, das runde Be, ſo wie das viereckigte Be ohne die Ziffer 3 ebenfalls eine Dritte an, welche nach Maaßgabe der Modulation bald groß, bald klein ſeyn kann.

d) Kurzes Uebungsſtück im vermindert klingenden kleinen Sext-Accord.

Die zweite Figur der ein und dreißigſten Notentafel enthält ein kurzes Notenbeiſpiel vom vermindert klingenden kleinen und ſehr ſelten vorkommenden Sext-Accord mit verdoppelter Sechsten nur nach Einer Lage ſeiner Klänge, welcher ſich da befindet, wo die Bezifferung ſtehet, und der Urklang unten angezeigt iſt. Ein Beiſpiel von ſeinem Uraccord, von welchem derſelbe die zweite Umwendung iſt, (S. Tab. 19. Fig. 2. bei c) †) iſt oben Tab. 18. Fig. 6. vorgekommen.

e) Kurzes Uebungsſtück in den verminderten Quartſext-Accorden.

Die dritte Figur der ein und dreißigſten Notentafel liefert den Anfang kurzer dreiſtimmiger Uebungsſtücke in den verminderten Quartſext-Accorden, welche auf der erſten Figur der folgenden Tafel beendigt werden, nach zweierlei Lagen ihrer Klänge, wo das einemal die Vierte, das anderemal aber die Sechste oben liegt. Jeder dieſer Accorde, welche auf zweierlei Tonarten Bezug haben, wie Tab. 31. Fig. 3. und Tab. 32. Fig. 1. aus einigen Beiſpielen zu erſehen iſt, befindet ſich in der Mitte, wo der Urklang angedeutet iſt. Ein Beiſpiel von ihren Uraccorden, deren zweite Umwendung ſie ſind, ſtehet oben Tab. 18. Fig. 8.

f) Kurze Uebungsſtücke in den vermindertklingenden großen Quartſext-Accorden.

Die zweite Figur der zwei und dreißigſten Notentafel enthält kurze vierſtimmige Uebungsſtücke in den vermindertklingenden großen Quartſext-Accorden nur nach einer einzigen Lage ihrer Klänge, weil ſonſt bei der zweiten Tonlage die kleine und große Vierte zu nahe zuſammenkommen, und unter ſich eine verminderte Dritte bilden würden. Der kurze Strich, welcher der Ziffer 4 hinten angehängt iſt, bedeutet eine einfache Erhöhung um einen halben Ton; das ihr hinten angehängte einfache Kreuz aber eine doppelte Erhöhung um zwei halben Töne. Uebrigens vergleiche man dieſe Uebungsſtücke mit der erſten Figur der ein und dreißigſten Notentafel in Anſehung der Uraccorde, welche unter den Grundnoten mit Tonbuchſtaben angegeben ſind, und von welchen dieſe Quartſext-Accorde als zweite Umwendung abſtammen.

g) Notenbeiſpiel vom übermäßigklingenden großen Quartſext-Accord.

Endlich liefert die dritte Figur der zwei und dreißigſten Notentafel ein Notenbeiſpiel vom übermäßigklingenden großen Quartſext-Accord nach zweierlei Lagen ſeiner Klänge, wo das einemal bei a) die Vierte, das anderemal bei b) die Sechste oben liegt. Er befindet ſich da, wo die Bezifferung und der Urklang ſtehet, und iſt die zweite Umwendung des hartklingenden verminderten Dreiklangs oben Tab. 19. Fig. 2. bei c).

Wie die Dreiklänge mehrſtimmig gemacht werden können.

Ueber §. 33.

Die Dreiklänge können, wo es nöthig iſt, auch fünf- ſechs- ſieben- acht- und neunſtimmig gemacht werden, wenn man ihre drei weſentlichen Klänge nach derjenigen Rangordnung, welche ſie unter ſich haben, vervielfältiget. (Man leſe deshalb im erſten Lehrkurſe des vierten Hauptſtücks §. 17. und im dritten Lehrkurſe desſelben die Bemerkung über §. 17 nach.) Gleichwie nun, um einen Dreiklang vierſtimmig zu machen, der Urton mittelſt der Achten verdoppelt wird, ſo wird bei einem fünfſtimmig zu machenden Dreiklange die Fünfte (Tab. 9. Fig. 19 bei a), und bei einem sechsſtimmig zu ſetzenden die Dritte verdoppelt (ebendaſelbſt bei b); ferner bei einem ſiebenſtimmig zu machenden Dreiklang wird der Urton durch Hinzuſetzung noch einer Achten verdreifacht (ebendaſelbſt bei c); bei einem achtſtimmigen Dreiklang wird die Fünfte (ebendaſ. bei d), und endlich bei einem neunſtimmigen die Dritte verdreifacht. (S. ebendaſelbſt bei e).

a) Enge und weite Verſetzungen.

Ueber §. 34.

Die Klänge können in einem Dreiklang entweder enge beiſammen liegen, oder weit auseinander geſetzt ſeyn. Die engen Verſetzungen der Klänge ſind üblicher, als die weiten, und finden, um die

zu

zu einem Accord gehörigen Klänge mit der rechten Hand bequem und auf einmal greifen zu können, vornehmlich bei der Klavier- und Orgelbegleitung Statt (S. Tab. 9. Fig. 20); hingegen die weiten Verſetzungen der Klänge eignen ſich mehr zum vierſtimmigen Singſatze, weil ſie dem Umfange der Alt- und Tenorſtimme am angemeſſenſten ſind (S. Tab. 9. Fig. 21.), und müſſen auf dem Klavier und der Orgel gleich vertheilt, d. i. halb mit der rechten, und halb mit der linken Hand geſpielt werden, welches daher die **getheilte Spielart** heiſt. Die engen Verſetzungen tönen raſch, die weiten aber ſanft. Ein Beiſpiel von weiter Verſetzung der Klänge in einem Sext-Accord iſt Tab. 20. Fig. 7, in einem Quartſext-Accord aber Tab. 27. Fig. 13 zu finden.

b) Unterſchied zwiſchen Verſetzungen und Umwendungen.

Die in einem Accord befindlichen Klänge können auf zweierlei Weiſe untereinander verleget werden. Das einemal ſo, daß der Urklang immer unverrückt im Grunde liegen bleibt, indeß die andern Klänge unter ſich verſetzt werden, wie Tab. 9. von Fig. 7 bis 18 zu ſehen iſt, welches eine Verſetzung heiſt; das anderemal hingegen ſo, daß auch der Urklang von ſeiner Stelle verrücket, und bald in die eine, bald in die andere mittlere oder obere Stimme zu ſtehen kommt, indeß eine mittlere oder obere Stimme zum Grundklange gemacht wird, welches eine Umwendung genannt wird. Solche Umwendungen ſind z. B. Tab. 19. von Figur 3 bis 8, und Tab. 20. von Figur 1 bis 6, wie auch Tab. 22. 23. 25. u. ſ. f. zu ſehen.

Unterſchied zwiſchen Grundton, Urton und Hauptton.

Ueber §. 35.

Grundton wird in allen Accorden derjenige Ton genannt, welcher zu unterſt im Grunde liegt. Demnach enthält der Baß, als die unterſte Stimme, im allgemeinen Sinne die Grundtöne, und wird daher die **Grundſtimme** genannt. Urton oder Urklang aber heiſt im beſondern Sinne nur derjenige Ton, welcher einem Uraccord zur Baſis oder Grundlage dienet. Demnach befindet ſich der Urton nur in einem Ur- oder Grundaccorde zu unterſt, in umgewandten Accorden aber bald in der Mitte und bald zu oberſt, indeß einer von den mittlern Tönen oder der oberſte Ton alsdann der Grundton wird. Endlich iſt Hauptton derjenige Ton, in welchem ein Tonſtück anfängt und endet, und auf welchen ſich alle andern leitermäßigen Töne und Accorde beziehen. Ein Beiſpiel wird dieſes erläutern. In dem Uraccord $\begin{smallmatrix}g\\e\\c\end{smallmatrix}$ iſt Tab. 19. Fig. 1. bei a) das c der Urton, weil aus ihm die zwei andern Beitöne e und g gleichſam hervorgehen, und iſt zugleich auch der Grundton, weil er ſich hier ſelbſt im Grunde befindet; ſobald derſelbe aber durch die erſte Umwendung in die Sechſte hinauf zu ſtehen kommt, iſt alsdann die Sechſte c der Urton, und e der Grundton. (Man ſehe eben

daſelbſt

daſelbſt bei a) †). Ferner wird in der zweiten Umwendung dieſer Urton c die Vierte, und g der Grundton (ebendaſelbſt bei a) ††).

Alſo ſind die beiden Ausdrücke „Grundton und Urton" voneinander verſchieden; doch kann, wie eben geſagt worden, der Grundton oft auch zugleich der Urton ſeyn; aber nicht jeder Grundton iſt immer der Urton. Dieſer kann endlich nicht nur zugleich der Grundton, ſondern auch der Hauptton in dem Falle ſeyn, wann ein Tonſtück in demſelben anfängt und ſchließet, wie z. B. in dem kurzen Uebungsſtücke Tab. 10. Fig. 3. der erſte und letzte Accord.

Vom modificirten Klingen der umgewandten Accorde.

Ueber §. 36.

Wie die abſtammenden Intervalle in Betracht gegen ihre Stamminintervalle modificirt klingen; (S. im zweiten Lehrkurſe des vierten Hauptſtücks über §. 18 die Belehrung) ſo iſt dieſes der Fall bei den abſtammenden Accorden im Vergleich mit ihren Stammaccorden. Es iſt zwar wahr, daß auf der einen Seite die Stammaccorde des im Grunde liegenden Urtons wegen ſolider klingen, als die umgewandten Accorde; aber auf der andern Seite giebt die Abwechslung der Stammaccorde mit ihren Umwendungen der Harmonie mehr Schweifung und Mannigfaltigkeit. Ja, manche Umwendung eines Stammaccords klinget oft erträglicher, als der Stammaccord ſelbſt, wie z. B. die erſte Umwendung des mangelhaften Dreiklangs Tab. 23. Fig. 1. bei b), und die erſte Umwendung des doppeltverminderten Dreiklangs, nämlich der übermäßige Sext-Accord Tab. 31. Fig. 1. Die Urſache davon iſt die durch die Umwendung geſchickt bewirkte Vertheilung ihrer Klänge, wie im übermäßigen Sext-Accord, wo die übermäßige Sechste vom Grundtone weit entfernet iſt, und daher beſſer klingt, als die verminderte Dritte im doppeltverminderten Dreiklange ſelbſt. (Man ſehe deshalb Tab. 19. Fig. 2. bei b).

Des ſechsten Hauptſtücks dritter Lehrkurs,

tonwiſſenſchaftliche Bemerkungen enthaltend.

* * *

Was gleichzeitige und nachfolgende Harmonie ſey.

Ueber §. 27.

Wenn mehrere miteinander harmoniſch verbundene Klänge zu gleicher Zeit ertönen, ſo heiſt dieſes die **gleichzeitige Harmonie** (harmonia ſimultanea); wenn aber ſolche nacheinander folgen, ſo heiſt dieſes die **nachfolgende Harmonie** (harmonia ſucceſsiva). Die Lehre von der gleichzeitigen Harmonie beſtimmt, welche Klänge ſich zuſammen ſchicken oder nicht, z. B. ob ſich cis mit

der

der C-Harmonie vertrage oder nicht; hingegen die Lehre von der allmähligfolgenden Harmonie zeiget, auf welche ſchickliche Art die Accorde nacheinander folgen ſollen, z. B. ob die Cis-Harmonie nach der C-Harmonie folgen dürfe oder nicht, welches die Regeln der Tonleitung beſtimmen.

Warum der große harmoniſche Dreiklang am angenehmſten klinge.

Ueber §. 28.

Die Haupturſache, warum der große harmoniſche Dreiklang, dieſe dreitönige Einheit, am vollkommenſten und angenehmſten klinget, liegt ſowohl in der Eintracht, in welcher ſeine Klänge untereinander ſtehen, als in der ſehr regelmäßigen und zugleich mannigfaltigen Progreßion, welche ihre Schläge beobachten, und zwar vornehmlich, wenn derſelbe nach der engen Verſetzung ſeiner Klänge vierſtimmig genommen wird. Denn dieſer erſte unter allen Accorden beſitzt eine ſinnliche und intellectuelle Schönheit. Jene erwecket in der Seele mittelſt des empfindenden Gehörs das höchſte Wonnegefühl, und dieſe verſchaffet dem denkenden Geiſt bei ihrer nähern Betrachtung das größte Wohlgefallen.

Da aus der Bemerkung über §. 1. 2 und 3 von b) bis c) des dritten Lehrkurſes des erſten Hauptſtücks bereits bekannt iſt, daß der Klang aus wiederholten Schlägen beſtehet, welche in gleichen Zwiſchenzeiten aufeinander folgen, und daß man die Langſamkeit und Geſchwindigkeit ihrer Schläge genau berechnen, folglich das Verhältnis ihrer Schläge gegeneinander beſtimmen kann; ſo wollen wir die Progreßion derjenigen vier Klänge, welche dem harmoniſchen Dreiklange die vollkommenſte Harmonie geben, nämlich die der Erſten $\overline{c}$ $\frac{1}{4}$, der großen Dritten $\overline{e}$ $\frac{1}{5}$, der großen Fünften $\overline{g}$ $\frac{1}{6}$, und der Achten $\overline{\overline{c}}$ $\frac{1}{8}$, in gleichzeitigen Schwingungen von vier alſo geſtimmten Saiten Tab. 6. Figur 3 zur Betrachtung darſtellen.

Erklärung der dritten Figur Tab. 6.

Die Notenköpfe, deren jeder in gleichweiter Entfernung vom andern ſtehet, zeigen hier ſowohl die Klänge ſelbſt, als die Folge ihrer Schläge an. Während das $\overline{c}$ vier Schläge nacheinander thut, macht das $\overline{e}$ fünf, das $\overline{g}$ ſechs, und das $\overline{\overline{c}}$ acht Schläge in gleicher Zeit. Bei dem Anſchlage dieſer vier Saiten treffen anfangs vier Schläge zuſammen, nachher folgen drei einzelne Schläge von $\overline{\overline{c}}$ $\overline{g}$ $\overline{e}$ nacheinander, dann kommen zwei Schläge von $\overline{\overline{c}}$ und $\overline{c}$ zuſammen, hierauf folgen wieder drei einzelne Schläge, aber in einer andern Ordnung, als die drei vorigen, nämlich ſo: $\overline{g}$ $\overline{\overline{c}}$ $\overline{e}$; nun kommen folgende drei Schläge, aber wieder in einer von der vorigen verſchiedenen Ordnung, als: $\overline{e}$ $\overline{\overline{c}}$ $\overline{g}$, hierauf zwei Schläge von $\overline{\overline{c}}$ $\overline{c}$ zugleich, und wieder drei einzelne Schläge in dieſer Ordnung $\overline{e}$ $\overline{g}$ $\overline{c}$ hintereinander, worauf am Ende alle Schläge wieder zuſammentreffen u. ſ. f.

Man

Man ſiehet hieraus, daß dasjenige, was der Seele in der undeutlichen Vorſtellung durch das Organ des Gehörs gefällt, ihr auch alsdann gefällt, wenn es dem Geiſte deutlich dargeſtellet wird; denn ſo einfach auch dieſe Folge iſt, ſo iſt ſie doch ſchön, und ergötzet den ſie betrachtenden Geiſt.

Herleitung aller Dreiklänge aus der harmoniſchen Fortſchreitung.

Ueber §. 29, 30, 31 und 32.

In der harmoniſchen Fortſchreitung Tab. 6. Fig. 2. zeiget ſich

1) der große harmoniſche Dreiklang nach der weiten Verſetzung ſeiner Klänge in den Tonverhältniſſen $C\,1\;g\,\frac{1}{3}\;\overline{e}\,\frac{1}{5}$, hingegen nach der engen Verſetzung derſelben in dieſen Verhältniſſen $\overline{c}\,\frac{1}{4}\;\overline{e}\,\frac{1}{5}\;\overline{g}\,\frac{1}{6}$

2) Der kleine Dreiklang in den Verhältniſſen $\overline{\overline{e}}\,\frac{1}{10}\;\overline{\overline{g}}\,\frac{1}{12}\;\overline{\overline{h}}\,\frac{1}{15}$,

3) der verminderte oder mangelhafte Dreiklang in den Verhältniſſen $\overline{e}\,\frac{1}{5}\;\overline{g}\,\frac{1}{6}\;\overline{b}\,\frac{1}{7}$, (*)

4) der übermäßige Dreiklang in den Verhältniſſen $\overline{\overline{g}}\,\frac{1}{12}\;\overline{\overline{h}}\,\frac{1}{15}\;\overline{\overline{\overline{dis}}}\,\frac{1}{19}$,

5) der doppeltverminderte Dreiklang in den Tonverhältniſſen $\overline{\overline{\overline{gis}}}\,\frac{1}{25}\;\overline{\overline{\overline{b}}}\,\frac{1}{28}\;\overline{\overline{\overline{d}}}\,\frac{1}{36}$, endlich

6) der hartklingende verminderte Dreiklang in den Verhältniſſen $\overline{\overline{h}}\,\frac{1}{15}\;\overline{\overline{\overline{dis}}}\,\frac{1}{19}\;\overline{\overline{\overline{f}}}\,\frac{1}{21}$.

Reduction des vierſtimmigen Satzes der Dreiklänge auf den drei- und zweiſtimmigen Satz.

Ueber § 33.

Wenn man den vierſtimmigen Satz der Dreiklänge auf den dreiſtimmigen zurückführen will, ſo darf man nur immer die Achte, manchmal die Fünfte, aber niemals die Dritte weglaſſen; bei Sext-Accorden und Quartſext-Accorden muß jeder verdoppelte Klang wegbleiben. Figur 1 und 2 Tab. 33. ſtellt einen vierſtimmigen Satz von Dreiklängen auf, welche in der diatoniſchen Leiter ihren Grund haben, und bei Fig. 3 und 4 auf den dreiſtimmigen Satz zurückgeführet ſind. Man vergleiche hier in Rückſicht deſſen auf eben dieſer Tafel Fig. 3. mit Fig. 1, und Fig. 4 mit Fig. 2.

Bei der Zurückführung des dreiſtimmigen Satzes der Dreiklänge auf den zweiſtimmigen muß einer von den drei weſentlichen Klängen, aber nur ein ſolcher weggelaſſen werden, welcher vor einem andern entbehrlicher iſt; auch muß man dabei, ſo viel möglich, dafür ſorgen, daß die Urklänge, als die vornehmſten Klänge, in Verbindung bald mit einer Dritten, bald mit einer Fünften, und wenn

---

(*) Dieß iſt nach dieſen Tonverhältniſſen der wahre verminderte Dreiklang, weil ſowohl auf dem Tonmaaſe, als in der harmoniſchen Fortſchreitung das $\overline{b}\,\frac{1}{7}$ zu $\overline{e}\,\frac{1}{5}$ um ein muſikaliſches Komma tiefer iſt, als das $\overline{b}$ in unſerer künſtlichen Leiter; aber weil aus ebenangeführter Urſache das in unſerer Muſik übliche $\overline{b}$ um ein Komma höher iſt, ſo machen demnach $\frac{\overline{b}}{\overline{e}}$ nur eine kleine Fünfte (alſo keine verminderte) gegeneinander aus.

wenn die Urklänge in die obere Stimme zu liegen kommen, in Verbindung mit einer Sechsten, beibehalten werden. Figur 5, 6, 7 und 8. Tab. 33. enthalten ſolche zweiſtimmigen Sätze, die meiſtens aus den dreiſtimmigen Sätzen von Fig. 3 und 4 ausgezogen worden ſind. Daher vergleiche man Figur 5 mit Fig. 3, und Figur 2 mit Fig. 4. Figur 7 eben dieſer Tafel enthält einen zweiſtimmigen Satz, worin die Ober- mit der Unterſtimme in lauter Dritten lauft, und wovon der Satz Figur 8 eine Umwendung iſt. Man vergleiche dieſen zweiſtimmigen Satz Fig. 7. Tab. 33. mit dem dreiſtimmigen Fig. 4. Tab. 32.

Hieraus ergiebt ſich, daß der drei- und zweiſtimmige Geſang nicht ſo leicht zu ſetzen iſt, als man gewöhnlich dafür hält, weil derſelbe ein Auszug aus dem drei- und vierſtimmigen Satze, und gleichſam die Quinteſſenz deſſelben iſt, mit welchem man nothwendiger Weiſe vorher bekannt ſeyn, und wiſſen muß, welcher Klang entbehrlich, und welcher beibehalten zu werden nöthig iſt, ehe man einen bündigen drei- und zweiſtimmigen Auszug aus demſelben machen kann.

Herleitung der zwei Umwendungen aller Dreiklänge aus der harmoniſchen Fortſchreitung.

Ueber §. 35.

Auch die Sext-Accorde und Quartſext-Accorde, welche bekanntlich Umwendungen der ſechs Gattungen von Dreiklängen ſind, finden ſich in der harmoniſchen Fortſchreitung Tab. 6. Fig. 2, nämlich

1) der vollkommen wohlklingende kleine Sext-Accord in den Verhältniſſen $\overline{e}\,\frac{1}{5}$ $\overline{g}\,\frac{1}{6}$ $\overline{\overline{c}}\,\frac{1}{8}$, und

2) der vollkommen wohlklingende kleine Quartſext-Accord in den Verhältniſſen $\overline{g}\,\frac{1}{6}$ $\overline{\overline{c}}\,\frac{1}{8}$ $\overline{\overline{e}}\,\frac{1}{10}$,

3) der unvollkommen wohlklingende große Sext-Accord in den Verhältniſſen $\overline{\overline{g}}\,\frac{1}{12}$ $\overline{\overline{h}}\,\frac{1}{15}$ $\overline{\overline{\overline{e}}}\,\frac{1}{20}$, und

4) der unvollkommen wohlklingende kleine Quartſext-Accord in den Verhältniſſen $\overline{\overline{h}}\,\frac{1}{15}$ $\overline{\overline{\overline{e}}}\,\frac{1}{20}$ $\overline{\overline{\overline{g}}}\,\frac{1}{24}$,

5) der minderwohlklingende große Sext-Accord in den Verhältniſſen $\overline{g}\,\frac{1}{6}$ $\overline{b}\,\frac{1}{7}$ $\overline{\overline{e}}\,\frac{1}{10}$, und

6) der minderwohlklingende große Quartſext-Accord in den Verhältniſſen $\overline{b}\,\frac{1}{7}$ $\overline{\overline{e}}\,\frac{1}{10}$ $\overline{\overline{g}}\,\frac{1}{12}$,

7) der hartklingende kleine Sext-Accord in den Verhältniſſen $\overline{\overline{h}}\,\frac{1}{15}$ $\overline{\overline{\overline{dis}}}\,\frac{1}{19}$ $\overline{\overline{\overline{g}}}\,\frac{1}{24}$, und

8) der verminderte Quartſext-Accord in den Verhältniſſen $\overline{\overline{\overline{dis}}}\,\frac{1}{19}$ $\overline{\overline{\overline{g}}}\,\frac{1}{24}$ $\overline{\overline{\overline{h}}}\,\frac{1}{30}$,

9) der übermäßige Sext-Accord in den Verhältniſſen $\overline{\overline{b}}\,\frac{1}{14}$ $\overline{\overline{\overline{d}}}\,\frac{1}{18}$ $\overline{\overline{\overline{gis}}}\,\frac{1}{25}$, und

10) der verminderklingende große Quartſext-Accord in den Verhaltniſſen $\overline{\overline{\overline{d}}}\,\frac{1}{18}$ $\overline{\overline{\overline{gis}}}\,\frac{1}{25}$ $\overline{\overline{\overline{b}}}\,\frac{1}{28}$,

11) der verminderklingende kleine Sext-Accord in den Verhältniſſen $\overline{\overline{dis}}\,\frac{1}{19}$ $\overline{\overline{\overline{f}}}\,\frac{1}{21}$ $\overline{\overline{\overline{h}}}\,\frac{1}{30}$, endlich

12) der übermäßigklingende große Quartſext-Accord in den Verhältniſſen $\overline{\overline{\overline{f}}}\,\frac{1}{21}$ $\overline{\overline{\overline{h}}}\,\frac{1}{30}$ $\overline{\overline{\overline{dis}}}\,\frac{1}{38}$.

Siebentes Hauptſtück.

Von der harmoniſchen Bewegung der Wohlklänge.

Erſter Lehrkurs,

die erſten Elemente enthaltend.

* * *

Was harmoniſche Bewegung der Intervalle ſey.

§. 37.

Wenn zwei, drei und mehrere miteinander vereinten Intervalle auf verſchiedene Weiſe ſich hin und her bewegen, ſo heiſt dieß eine harmoniſche Bewegung, in welcher auch zugleich die melodiſche enthalten iſt.

Anmerkung.

Da es bekanntlich wohl- und übelklingende Intervalle giebt, ſo zerfällt die Abhandlung über die Bewegung derſelben von ſelbſt in zwei Theile. In dieſem Hauptſtücke ſoll vorerſt die harmoniſch-melodiſche Bewegung der wohlklingenden Intervalle, und dann, nach Abfertigung der übelklingenden Accorde, die harmoniſch-melodiſche Bewegung der übelklingenden Intervalle, der elementariſchen Ordnung gemäß, in der zweiten Abtheilung dieſes Werkes gelehret werden.

Wie vielerlei Bewegungsarten der wohlklingenden Intervalle es gebe.

§. 38.

Die wohlklingenden Intervalle können ſich vornehmlich auf **dreierlei Art** bewegen, 1) **zugleich miteinander**, 2) **aus- und gegeneinander** und 3) **abwechſelnd gegeneinander**, indeß die eine Stimme ſich fortbewegt, indeß die andere ſtill ſtehet. Jede dieſer Bewegungsarten aber kann **ſtufen-** und **ſprungweiſe** geſchehen.

Gleiche Bewegung.

§. 39. Die erſte Art der Bewegung beſtehet darinn, daß zwei, drei und mehrere Stimmen ſich zugleich miteinander ſtufen- oder ſprungweiſe auf- und abbewegen, wie dieſelbe aus den Beiſpielen Tab. 33. Fig. 9. zweiſtimmig, und zwar bei a) ſtufenweiſe, bei b) ſprungweiſe; desgleichen Fig. 10. dreiſtimmig, und zwar bei a) ſtufenweiſe, bei b) ſprungweiſe zu erſehen iſt. Dieſes heiſt die **gleiche** oder **gerade Bewegung** (motus rectus).

Gegenbewegung.

§. 40. Die zweite Bewegung beſtehet darin, daß zwei, drei und vier Stimmen bald auseinander, bald gegeneinander gehen, welches ſtufen- oder ſprungweiſe geſchehen kann: Dieſes wird die **Gegenbewegung** oder die **widrige Bewegung genannt**, Tab. 33. bei Fig. 11, 12 und 13. enthält Beiſpiele davon, und zwar bei Fig. 11. in ſtufenmäßiger Gegenbewegung bey a) zweiſtimmig, und bei b) dreiſtimmig, ſodann bei Fig. 12. in ſprungmäßiger Gegenbewegung zweiſtimmig auf zweierlei Weiſe bei a) und b), endlich bei Fig. 13. auf zweierlei Weiſe bei a) und b) dreiſtimmig.

Seitenbewegung.

§. 41. Die dritte Art der Bewegung beſtehet darin, daß die eine Stimme ſtufen- oder ſprungweiſe fortſchreitet, indeß die andere auf Einer Stufe ſtehen bleibt, wie das zweiſtimmige Notenbeiſpiel Tab. 33. Fig. 14. zeiget, wo dieſe Bewegungsart bei a) ſtufenweiſe, bei b) ſprungweiſe vor ſich gehet, und wo dieſer Satz bei c) dreiſtimmig zu ſehen iſt. Dieſes heiſt die **Seitenbewegung** oder **ſchiefe Bewegung** (motus obliquus)

Eigenſchaft dieſer drei Bewegungsarten.

§. 42. Unter dieſen drei Bewegungsarten iſt die gleiche Bewegung zwar die einfachſte, aber ſchwierigſte, weil ſie leicht zu Fehlern gegen den reinen harmoniſchen Satz Anlaß giebt; hingegen iſt die Gegen- und Seitenbewegung die ſicherſte und beßte, weil durch dieſelbe nicht nur dergleichen Fehler verhütet werden, ſondern in derſelben auch mehr Mannigfaltigkeit herrſcht.

Von welchen Wohlklängen man in andere durch alle drei Bewegungen gehen dürfe.

§. 43. Durch alle drei Bewegungsarten darf man gehen 1) von der Achten in die große und kleine Dritte, man ſehe Tab. 34. Fig. 1. bei a) durch die gleiche Bewegung, bei b) durch die Gegenbewegung, und bei c) durch die Seitenbewegung; 2) von der Achten in die kleine und große Sechste, man ſehe ebendaſelbſt Fig. 2. bei a) durch die gleiche Bewegung, bei b) durch die Gegenbewegung, und bei c) durch die Seitenbewegung; 3) von der großen Fünften in die große und kleine Dritte Fig. 3. bei a) durch die gleiche Bewegung, bei b) durch die Gegenbewegung, und bei c) durch die Seitenbewegung; 4) von der großen Fünften in die kleine und große Sechste, man ſehe Fig. 4. bei a) durch die gleiche Bewegung, bei b) durch die Gegen- und bei c) durch die Seitenbewegung; 5) von einer Dritten in eine Sechste, man ſehe Fig. 5. bei a) durch die gleiche Bewegung, bei b) durch die Gegen- und bei c) durch die Seitenbewegung; 6) von einer Sechsten in eine Dritte, man ſehe Fig. 6. bei a) durch die gleiche Bewegung, bei b) durch

durch die Gegenbewegung, und bei c) durch die Seitenbewegung; 7) von einer Dritten zur andern, man ſehe Fig. 7. bei a) durch die gleiche Bewegung, bei b) durch die Gegenbewegung, und bei c) durch die Seitenbewegung; endlich 8) von einer Sechsten zur andern, man ſehe Tab. 35. Fig. 1. bei a) durch die gleiche, bei b) durch die widrige und bei c) durch die ſchiefe Bewegung.

Von welchen Wohlklängen man in andere nur durch zwei Bewegungsarten gehen dürfe.

§. 44. Nur durch die Gegen- und Seitenbewegung darf man gehen 1) von einer Achten in eine andere Achte, man ſehe Tab. 35. Fig. 2. bei a) durch die Gegenbewegung, bei b) durch die Seitenbewegung, aber nicht wie bei c) durch die gleiche Bewegung; ſonſt giebt es zwei offenbare ſehr hervorſtechende Achten, welche die andern Intervalle verdunkeln; 2) von einer großen Fünften in eine andre große Fünfte, man ſehe ebendaſelbſt Fig. 3. bei a) durch die Gegenbewegung, bei b) durch die Seitenbewegung; aber nicht wie bei c) durch die gleiche Bewegung; ſonſt giebt es zwei offenbare, eckelhaft klingende Fünften, welche noch mehr als die Achten hervorſtechen; 3) von der Achten in die große Fünfte, man ſehe Fig. 4. bei a) durch die Gegenbewegung, bei b) durch die Seitenbewegung, aber nicht wohl wie bei c) durch die gleiche Bewegung wegen der verdeckten Fünften, welche durch eine kleine Note angedeutet, jedoch hier nicht ſehr bemerkbar iſt; 4) von der großen Fünften in die Achte, man ſehe Fig. 5. bei a) durch die Gegenbewegung, bei b) durch die Seitenbewegung, aber nicht wohl wie bei c) durch die gleiche Bewegung wegen der verdeckten Achten, welche ſo ziemlich vernommen wird; 5) von der kleinen und großen Dritten in die Achte, man ſehe Fig. 6. bei a) durch die Gegenbewegung, bei b) durch die Seitenbewegung, aber nicht wie bei c) durch die gleiche Bewegung wegen der verdeckten Fünften und Achten, welche hier ſchlecht klingen; 6) von der kleinen und großen Sechsten in die Achte, man ſehe Fig. 7. bei a) durch die Gegenbewegung, bei b) durch die Seitenbewegung, aber nicht wie bei c) durch die gleiche Bewegung wegen der verdeckten Achten, welche im zweiſtimmigen Satze ziemlich, im mehrſtimmigen Satz aber weniger bemerkt, und nur durch die Gegenbewegung, wie hier bei *, verhütet wird; 7) von der großen und kleinen Dritten in die große Fünfte, man ſehe Tab. 36. Fig. 1. bei a) durch die Gegenbewegung, bei b) durch die Seitenbewegung, aber nicht wie bei c) in der gleichen Bewegung wegen der verdeckten Fünften, doch mag der vierſtimmige Satz daſelbſt bei * noch angehen, endlich 8) darf man von der kleinen und großen Sechsten in die große Fünfte gehen — man ſehe ebendaſelbſt Fig, 2. bei a) — durch die Gegenbewegung, bei b) durch die Seitenbewegung, aber nicht wie bei c) durch die gleiche Bewegung wegen der verdeckten Fünften und Achten, welche eine häßliche Wirkung machen.

Er-

Erläuterung der fehlerhaften Achten und Fünften.

§. 45. Zwei in gleicher Bewegung aufeinander folgenden Achten, wenn ſie mit andern Intervallen verbunden ſind, ragen aus denſelben zu ſehr hervor, als daß ſie nicht einem gebildeten Ohre grell vorkommen ſollten. Dieſe ſind nicht nur in den zwei äuſſerſten Stimmen d. i. in der höchſten und tiefſten Stimme, wie Tab. 36. Fig. 3 bei a) zu ſehen iſt, ſondern auch in den mittlern Stimmen verboten, worin ſie nicht viel weniger grell klingen, wie daſelbſt bei b), wo ſie in der erſten Mittelſtimme und unterſten Stimme ſich weit auseinander befinden, bei d) aber näher beiſammen liegen, und deshalb minder grell klingen. Die ſchiefen Striche zeigen in dieſen und folgenden Beiſpielen an, wohin ſich die Intervalle in jeder Stimme bewegen.

Eckelhafter klingen zwei in gleicher Bewegung nacheinander folgende große Fünften, ſie mögen unter ſich allein oder mit andern Intervallen verbunden ſeyn, und ſind deshalb nicht nur in den äuſſerſten Stimmen, wo ſie am häßlichſten klingen, — man ſehe ebendaſelbſt Fig. 4. bei a) — ſondern auch in den Mittelſtimmen bei b) und c), wo ſie nicht viel minder bemerket werden, ebenfalls verboten. Noch gräßlicher aber klingt es, wenn ſich in einem Satze ſolche verbotenen Achten und Fünften zugleich beiſammen befinden, wie Fig. 5 bei a) in den zwei äuſſerſten Stimmen, bei b) und c) in den zwei mittlern. Aehnliche Fehler enthält auch ebendaſelbſt Fig. 6. bei a) in der oberſtern und zweiten Mittelſtimme gegen die Grundſtimme, nämlich Fünften und Achten, bei b) zwiſchen der Ober- und zweiten Mittelſtimme eine Fünfte, und bei c) in der zweiten Mittelſtimme gegen die Grundſtimme, ſodann Fig. 7. nach allen drei Lagen bei a) in den zwei Mittelſtimmen gegen die Grundſtimme, bei b) in der oberſten und erſten mittlern Stimme gegen die Grundſtimme, und bei c) in der Ober- und zweiten Mittelſtimme gegen die Grundſtimme Fünften und Achten.

Dieſes ſind offenbare Achten- und Fünftengänge, weil ſie deutlich in das Aug' und Ohr fallen, die verdeckten ſollen im zweiten Lehrkurs dieſes Hauptſtücks erläutert werden.

Wie dieſe fehlerhaften Achten- und Fünftengänge können verbeſſert und vermieden werden.

§. 46. Dieſe fehlerhaften Achten- und Fünftengänge können vornehmlich durch die Gegenbewegung der Stimmen, auch nicht ſelten durch Weglaſſung des einen Intervalls und Verdopplung des andern, aber durch keine Zwiſchennote oder Ueberſpringung der einen Stimme über die andere, ferner, was beſonders die Fünften betrift, wenn doch die gleiche Bewegung Statt finden ſoll, durch Rückungen und Zögerungen oder durch Punktirung der Noten verbeſſert und zum Theil vermieden werden.

Die

Die fehlerhaften Beiſpiele Tab. 36. Fig. 3. von a) bis d) finden ſich Tab. 37. Fig 1. verbeſſert, und zwar daſelbſt bei a) b) und c) durch die Gegenbewegung, wo noch bei c) die Sechste im zweiten Accord verdoppelt erſcheint; bei d) und e) iſt zwar in den äuſſerſten Stimmen die gleiche Bewegung beibehalten worden, aber die Mittelſtimmen beobachten dagegen meiſtens, was alsdann ſehr nöthig iſt, die Gegenbewegung, insbeſondere vereiniget ſich bei d) die erſte Mittelſtimme im zweiten Viertel mit der oberſten Stimme, um die fehlerhafte Fortſchreitung in das h) herunter zu vermeiden; bei e) iſt im erſten Accord die Dritte verdoppelt; bei f) und g) iſt die Seitenbewegung, bei h) und i) die gleiche Bewegung mit manchmaliger Verdopplung des einen und andern Intervalls gebraucht.

Die fehlerhaften dreiſtimmigen Beiſpiele Tab. 36. Fig. 4. ſind Tab. 37. Fig. 2. verbeſſert, nämlich bei a) und b) durch die Gegenbewegung und bei c) durch die Umwendung der Fünften in Vierten, welche ſich zwiſchen der Ober- und Mittelſtimme befinden.

Die Beiſpiele Tab. 36. Fig. 5. und Fig. 6. trift man Tab. 37. Fig. 3 und 4. auf mancherlei Art verbeſſert an, nämlich Fig. 3. (Tab. 37.) bei a) b) c) und f) durch die Gegenbewegung in allen Stimmen, bei d) und e) aber in den Mittelſtimmen, ſodann iſt der Satz Tab. 36. Fig. 5. bei c) verbeſſert zu finden Tab. 37. Fig. 3. bei g) durch eine andre Vertheilung der Stimmen und Verdopplung der Sechsten im zweiten Accord, und bei h) durch Weglaſſung der Achten im erſten Accord und Beibehaltung der Achten im zweiten Accord, ferner bei i) und k) durch die Gegenbewegung. Die Fehler in den Beiſpielen Tab. 36. Fig. 6. ſind vermieden Tab. 37. Fig. 4. bei a) b) c) und d) durch die Gegenbewegung nach verſchiedenen Lagen der Töne, und der Tab. 36. Fig. 6. bei c) befindliche Satz findet ſich verbeſſert Tab. 37. Fig. 4. bei e) und g) durch die Gegenbewegung in allen Stimmen, und bei f) in den Mittelſtimmen. Die fehlerhaften Beiſpiele Tab. 36. Fig. 7. ſind verbeſſert Tab. 37. Fig. 5. bei a) durch die Gegenbewegung in den Mittelſtimmen, bei b) c) und d) aber in allen Stimmen, wo noch bei a) die Dritte im zweiten Accord verdoppelt iſt; die bei c) verdeckte Fünfte aber nicht wohl vernommen wird.

Endlich zeigen die Beiſpiele Tab. 38. Fig. 1, 2, 3, 4 und 5, wie die verbotenen Fünften und einigermaaßen auch die Achten in gleicher Bewegung durch Rückung, Zögerung und Punktirung der Noten können vermieden werden. In dem Beiſpiele Fig. 1. daſelbſt rücket in der Oberſtimme die Fünfte in die Sechste voraus, um die darauffolgende Fünfte dadurch gut zu machen, man vergleiche deshalb den fehlerhaften Satz Tab. 36. Fig. 4. mit dieſem, und Tab. 38. Fig. 2. geſchiehet die Rückung in der Mittelſtimme. Das Beiſpiel Fig. 3. daſelbſt enthält in gleicher Bewegung einen dreiſtimmigen Gang von Achten, welche in die Dritte fortrücken, wodurch der Fehler verhütet wird. Die Oberſtimme fängt hier an, und die Unterſtimme ahmt zögernd um einen

halben

halben Takt ſpäter nach, auf welche ſodann die Mittelſtimme wieder um einen halben Takt ſpäter folgt. Tab. 38. Fig. 4. ſtellt einen dem vorigen ähnlichen punktiren Saz dar, worin, was die äußerſten Stimmen betrifft, die Achte in die Fünfte ſpringt; Fig. 5. enthält einen vierſtimmigen Saz, worin in Anſehung der zwei äuſſerſten Stimmen die Fünfte in die Dritte herabſinkt. So ſtarck auch die in den drei lezten Säzen befindlichen Achten und Fünftengänge in die Augen fallen mögen, ſo wenig bemerkt doch das Ohr ſolche hier nur vermeintlichen Fehler. Ein Beweis alſo, wie dergleichen Fehler mittelſt der Zögerung und Rückung verdecket werden können.

Gänge von ungleichen Fünften.

§. 47. Wenn zwei Fünften von ungleicher Klanggröße, nämlich eine kleine nach einer großen Fünften, oder, umgekehrt, nacheinander folgen, ſo iſt ein ſolcher Fünftengang dem Ohr erträglicher, als die obigen §. 44. Doch fällt eine große Fünfte nach einer kleinen mehr auf, als eine kleine Fünfte nach einer großen. (Bei alle dem aber ſollten dergleichen Gänge in den äuſſerſten Stimmen, weil dieſe am ſchärfſten ins Ohr fallen, vermieden, und nur in den Mittelſtimmen, wo es bisweilen unvermeidlich iſt, angebracht werden. Tab. 39. Fig. 1. enthält ſolche dreiſtimmige Säze 1) in ſtufenmäßiger Bewegung, und zwar bei a) in den äuſſerſten Stimmen, wo nach einer großen Fünften eine kleine folgt, bei b) zwiſchen der Ober- und Mitelſtimme, bei c) in den äuſſerſten Stimmen, wo nach einer kleinen Fünften eine große folget, bei d) zwiſchen der Ober- und Mitelſtimme, 2) nach ſprungweiſer Bewegung, nämlich bei e) in den äuſſerſten Stimmen, bei f) und g) zwiſchen der Ober- und Mittelſtimme. Dieſe an ſich ziemlich erträglichen Fünftengänge können jedoch durch Punktierung derjenigen Note, welche zu einer andern die Unterfünfte macht, noch genießbarer werden. Dieſes iſt ebendaſelbſt Fig. 2. zu ſehen, welche mit Fig. 1. von Saz zu Saze verglichen werden muß, um die durch Punkte geſchehene Verbeſſerung deutlich einzuſehen. So vergleiche man den verbeſſerten Saz Fig. 2. bei a), wo die Grundnote c) punktirt iſt, mit Fig. 1. bei a), ferner den Saz Fig. 2. bei b), wo das in der Mittelſtimme einen Punkt hat, mit Fig. 1. bei b) und ſo fort.

Fehlerhafte Folgen an und für ſich wohlklingender Accorde.

§. 48. Die bisher abgehandelten fehlerhaften Gänge ſind blos Fehler gegen die Lage der Töne, d. i. gegen die richtige Vertheilung der Stimmen, welche, wie man geſehen hat, leicht zu verbeſſern ſind; aber Fehler gegen die nachfolgende Harmonie oder gegen die Tonleitung laſſen ſich, wenn auch die Lage ihrer Töne richtig iſt, nicht ſo leicht heben.

Wenn zwei Accorde, welche Fünften und Dritten von gleicher Klanggröße enthalten, folglich gleichartig miteinander ſind, ſtufenweiſe nacheinander folgen, ſo klinget eine ſolche Folge einem

un-

unverwöhnten Ohr unangenehm. Beiſpiele ſollen dieſes erläutern. Tab. 39. Fig. 5. enthält zwei nacheinander folgende gleichartigen Accorde, deren jeder aus einer großen Fünften und großen Dritten beſteht. Die Lage ihrer Töne bei a) b) und c) iſt, wie ihre Bewegung, an ſich richtig; aber man ſchlage dieſe Accorde nacheinander an, und man wird fühlen, wie hart ihre Folge dem Ohre vorkommt, weil ſie in Anſehung ihrer Verwandſchaft miteinander um zwei Grade von einander entfernt ſind, denn G dur hat fis und F dur b zur Vorzeichnung: demnach muß irgend ein anderer Accord (oder auch allenfalls eine Pauſe) zwiſchen ihnen eingeſchaltet werden, der beide miteinander auf eine ſchickliche Art vermittelt, wie z. B. Fig. 5. bei d) e) und f). Beſſer hingegen klingt die umgekehrte Tonfolge, welche Tab. 38. Fig. 13. bei a) b) und c) zu finden iſt, weil dieſelbe einen entſcheidenden Schlußfall bewirkt. Tab. 39. Fig. 6. enthält wieder zwei andere nacheinander folgenden, gleichartigen Accorde, deren jeder aus einer großen Fünften und kleinen Dritten beſteht. Wider die Lage ihrer Töne bei a) b) und c) iſt zwar nichts einzuwenden, aber die Wirkung iſt dieſelbe, ſie mögen auf- oder rückwärts nacheinander geſpielet werden, wie bei den vorigen Accorden Fig. 5 bei a) b) und c). Denn E moll und D moll ſind in Anſehung ihrer Verwandtſchaft miteinander um zwei Grade voneinander entfernt, und bedürfen demnach zu ihrer Vermittlung ebenfalls eines Zwiſchenaccords, wie Fig. 6. bei d) e) und f) zu ſehen iſt.

Auch ſogar die erſte Umwendung dieſer Accorde, die Sext-Accorde Fig. 7. bei a) klingen, nacheinander geſpielt, wegen der Gleichartigkeit ihrer Sechsten und Dritten und wegen ihrer Entfernung voneinander um zwei Grade ohne Vermittlung eines Zwiſchenaccords (oder auch einer Zwiſchenpauſe) ſehr unangenehm; doch möchten ſie, geſchwind und gebrochen geſpielt, eher zuläßig ſeyn. Dagegen tönen die Sechstengänge Fig. 7. bei b) deſto beſſer, weil ſie aus verſchiedenartigen Intervallen beſtehen, und daher dem Ohre mehr Abwechslung und Mannigfaltigkeit gewähren.

Des ſiebenten Hauptſtücks
zweiter Lehrkurs,
weitere Belehrungen enthaltend.

* * *

Vom zwei- drei- und vierſtimmigen Geſange.

Ueber §. 37.

Zwei mit- und übereinander verbundene Stimmen machen ſchon einen, wiewohl noch ziemlich leeren harmoniſchen Geſang aus, was man Bicinium, d. i. Zweigeſang oder Duett nennet. Es iſt aber hier nicht ſowohl derjenige Zweigeſang gemeint, deſſen zweite Stimme die erſte meiſtens in

Dritten

Dritten und Sechsten begleitet, wozu wenig Kunſt erfodert wird, ſondern vielmehr derjenige, worin die zweite gegen die erſte Stimme einen eigenen weſentlichen harmoniſch-melodiſchen Geſang bildet, was eigentlich, wenn beide Stimmen ſich umkehren laſſen, der doppelte Contrapunkt, d. i. Geſang und Gegengeſang heiſt. Drei miteinander verbundene Stimmen bilden ſchon eine vollkommnere Harmonie, welches Tricinium, d. i. Dreigeſang oder Terzett, und, wenn jede der drei Stimmen einen eigenen für ſich beſtehenden Geſang hat, der dreifache Contrapunkt genannt wird. Die vollkommenſte Harmonie gewähret gewiſſermaaßen das Quatrocinium, d. i. der Viergesang oder das Quartett, welches, wenn jede der vier Stimmen ebenfalls für ſich einen eigenen Geſang führt, der vierfache Contrapunkt heiſt.

Die Regeln für die Gattungen des Geſangs laſſen ſich auf folgende Weiſe kurz zuſammen faſſen: 1) In einem zweiſtimmigen Geſange darf man ſich aller drei Bewegungsarten bedienen. 2) Im dreiſtimmigen Geſange können zwei Stimmen ſtufen- und drittenweiſe in gleicher Bewegung auf- und abſteigen, die dritte Stimme aber muß entweder in der Gegenbewegung oder durch Rückungen oder Zögerungen fortgehen. 3) Im vierſtimmigen Geſange können zwei Stimmen in gleicher Bewegung auf- und abſteigen, indeß die andern zwei die Gegenbewegung machen. Endlich 4) iſt im mehrſtimmigen Satze die Gegenbewegung die ſicherſte.

Parallele Bewegung.

Ueber §. 38, 39, 40 und 41.

Einige Theoretiker rechnen zu den drei Bewegungsarten noch eine vierte, welche darin beſtehet, daß die Stimmen, ohne ſich von einer Stufe zur andern zu bewegen, in gleichem Tone auf gleicher Stufe wiederholet werden, wie Tab. 33. Fig. 15. zu ſehen iſt.

Was für eine Freiheit die Wohlklänge vor den Uebelklängen haben.

Ueber §. 42 und 43.

Die Wohlklänge dürfen ſich, wie oben durch Beiſpiele gezeiget worden iſt, freier bewegen, als die Uebelklänge, welche in ihrer Bewegung ſehr eingeſchränkt ſind. An dieſer Freiheit dürfen auch die kleine Fünfte und große Vierte Theil nehmen, weil ſie ſich näher, als die Uebelklänge, an die Wohlklänge anſchließen. Kurze Beiſpiele vom leztern liefert Tab. 39. Fig. 4, wo ſich die kleine Fünfte (hier f) bei a) nach Willkür herab, und bei b) in der Oberſtimme als Dritte hinaufbewegt; dieſes geſchiehet bei c) in der Mittelſtimme wieder als Dritte hinauf- und bei d) herabwärts, endlich bei e) zeiget ſie ſich als Untervierte in der Unterſtimme herabwärts, und bei f) hinaufwärts ſich bewegend; eine Freiheit, die ſich kein Uebelklang, auch in der Regel nicht einmal die kleine angenehme Siebente, mit welcher die kleine Fünfte viel Aehnliches hat, anmaaßen darf.

a) Welche Achtengänge erlaubt ſeyen.

Ueber §. 45.

Wenn ein Satz von mehrern Stimmen im Einklang (Unisono), oder in höhern und tiefern Achten zugleich vorgetragen wird, ſo iſt dieſes kein Fehler, ſondern ein ſolcher Satz erhält dadurch mehr Kraft und Nachdruck, wie das Beiſpiel Tab. 40. Fig. 2. beweiſet. Auch, wenn ein melodiſcher Satz von andern höhern oder tiefern Stimmen, z. B. von Flöten, Hoboen, Fagotten ꝛc. im Einklange begleitet wird, ſo iſt dieſes nicht allein der Natur ſolcher Inſtrumente gemäß, und daher erlaubt; ſondern die Melodie ſelbſt wird dadurch deſtomehr gehoben, wie Tab. 40. Fig. 3 und 4 zu ſehen iſt. Nur muß der Unterſatz (*) d. i. hier diejenige tiefere Stimme, welche einer höhern, beſonders in Dritten- oder Sechstenverhältniſſen unterſetzet wird, nicht weggelaſſen werden, wie z. B. wenn in dem Satze Fig. 4. ebendaſelbſt der zweite Fagott wegbliebe, ſo würde der Unterſatz fehlen, und der ganze Satz ſehr leer klingen. Alſo ſind nur ſolche Achtengänge verboten, welche in Accorden vorkommen, wie oben §. 45. im erſten Lehrkurſe dieſes Hauptſtückes ausdrücklich bemerket worden iſt. Doch möchte eine baßartige Kadenz, wie Tab. 40. Fig. 1. vorkommt, auch in einer höhern Stimme verzeihlich ſeyn.

b) Von verdeckten Achten und Fünften.

Verdeckte Achten und Fünften ſind diejenigen, welche dem erſten Anblicke nach nicht gleich in's Auge fallen, und nur bei näherer Betrachtung bemerkt werden, wiewohl das Ohr etwas Fehlerhaftes dabei fühlt. Solche Fehler, welche zwiſchen dem Raum zweier zu gleicher Zeit ſich fortbewegender Töne verborgen liegen, werden wahrgenommen, wenn man die leeren Stufen, welche ſich zwiſchen zwei äußerſten Stimmen befinden, mit kleinen Noten ausfüllt, wie Tab. 35. Fig. 6. bei c) zu ſehen iſt, wo ſich in beiden äußerſten Stimmen bei der letzten kleinen Note heimliche Achten zeigen, welche durch die beigeſetzte Zahl 8 noch deutlicher in die Augen fallen. Dieſe befinden ſich auch in dem Satze Fig. 7. bei c) daſelbſt, und Fig. 5. bei b) im zweiten Takt. Auf dieſe Art werden auch die verdeckten oder heimlichen Fünften entdeckt. Man ſehe deshalb Tab. 36. Fig. 1. bei c) im erſten und zweiten Takt, und ebendaſelbſt Fig. 2. bei c) in beiden Takten, worin noch zugleich verdeckte Achten enthalten ſind. Die kleinen Noten und die Zahlen 5 und 8 deuten und führen auf dieſe Fehler hin. Die verdeckten Fünften Tab. 35. Fig. 4. bei c), wie auch die verdeckten Achten Fig. 5. daſelbſt bei b) im zweiten Takt ſind unbemerkbar, alſo von keiner Bedeutung.

c) Welche

(* Sonſt heiſt der Unterſatz (beſonders in Orgeln) ſoviel, als der tiefſte Baß.

c) Welche verdeckten Achten= und Fünftenfolgen verwerflich, und welche zuläßig ſeyen.

Diejenigen verdeckten Achten= und Fünftenfolgen, welche ſich in den äußerſten Stimmen befinden, ſind deswegen verwerflich, weil dieſe Stimmen, und daher auch dieſe Fehler am ſtärkſten in's Gehör fallen; in den Mittelſtimmen aber zuläßig, weil ſie nicht ſo leicht bemerket werden können. Ein auffallendes Beiſpiel von einer verdeckten Achtenfolge zwiſchen der Ober= und Unterſtimme enthält Tab. 39. Fig. 3. bei a) zweiſtimmig, welche das Nötchen in beiden Stimmen aufdecket, welche aber bei b) durch einen zurückhaltenden Punkt verhütet iſt. Dergleichen Fehler finden ſich auch Tab. 35. Fig. 7. bei c) im erſten und zweiten Takt, welche nur durch eine volle Harmonie erträglich werden. Ein Beiſpiel von einer verdeckten Fünftenfolge zwiſchen den zwei äußerſten Stimmen ſtehet Tab. 36. Fig. 1. bei c) in beiden Takten, wovon das im erſten Takt befindliche am verwerflichſten iſt, das im zweien bei voller Harmonie aber erträglich klingt. Zuläßig iſt die verdeckte Achtenfolge in den Mittelſtimmen Tab. 39. Fig. 3. bei c), und die verdeckte Fünftenfolge zwiſchen der Ober= und Mittelſtimme ebendaſelbſt bei d).

Durch welche noch andere Mittel die unrichtigen Achten= und Fünftenfolgen können unmerklich, oder doch erträglich gemacht werden.

Ueber §. 46.

Die unrichtigen Achten= und Fünftenfolgen können unmerklich, oder doch erträglich gemacht werden 1) durch eine lange dazwiſchen kommende Pauſe, wie z. B. Tab. 38. Fig. 13. bei a), woſelbſt dieſer Satz, wenn keine lange Pauſe dazwiſchen ſtehet, bei b) verbeſſert, und bei c) nach der Gegenbewegung geſetzt zu ſehen iſt, 2) durch das Zeitmaas. Mancher Satz von dieſer Art kann durch ein ſchnelles Zeitmaas unmerklich werden. Ferner 3) durch ſpringende Sätze und gebrochene Accorde, in welchen aber die Achten und Fünften auf keinen ſtarken Takttheil fallen dürfen. Beiſpiele von ſolchen ſpringenden Achten und Fünften finden ſich Tab. 38, und zwar bei Figur 6. von nachſpringenden, folglich auf die ſchwachen Takttheile fallenden Achten, desgleichen bei Figur 7. bei a) von aufſpringenden, und bei b) von abſpringenden Fünften, bei Figur 8 von nachſpringenden, ebenfalls auf die ſchwachen Takttheile fallenden Fünften, ebendaſelbſt Tab. 38. Fig. 9. von Fünftenſprüngen anderer Art bei a) in der Melodie, und bei b) im Baſſe. Figur 10. ebendieſer Tafel enthält bei a) in der Melodie, und bei b) im Baſſe aufſpringende Fünften, welche auf die ſtarken Takttheile fallen, und daher ſehr unangenehm in's Ohr fallen, folglich verwerflich ſind; Figur 11. einen zuläßigen ſpringenden Satz von Fünften und Achten, und Fig. 12. einen ſolchen Satz von gebrochenen Accorden. 4) Durch eine Repriſe oder Wiederholung, wo dergleichen Folgen oft unvermeidlich ſind. Endlich 5) werden ſolche Fehler durch eine volle Harmonie verdeckt. Zum Beiſpiel können dienen die in der heuti=

heutigen Muſik zur Mode gewordenen, und oben ſchon angeführten zwei Sätze Tab. 35. Fig. 7. bei c) im erſten Takt, und Tab. 36. Fig. 1. bei c) im zweiten Takt, wo ein Sternchen iſt.

Ueberhaupt wird eine richtige Beurtheilungskraft und ein feines Gefühl erfordert, um in allen Fällen entſcheiden zu können, welche Sätze dieſer Art verwerflich oder zuläßig ſind. Das bisher über dieſe Materie Geſagte hat zur Abſicht, Zöglinge der reinen Harmonie auf grobe Fehler aufmerkſam zu machen, und ſie vor Gleichgiltigkeit zu bewahren. Man halte ſich übrigens nur an die alte muſikaliſche Regel: Was das (unverdorbene und gebildete) Ohr nicht beleidigt, iſt kein Fehler, oder: Wenn die Urſache, um welcher Willen die Achten und Fünften verboten ſind, wegfällt, ſo fällt auch die Regel und das Verbot weg.

Des ſiebenten Hauptſtücks dritter Lehrkurs,

tonwiſſenſchaftliche Bemerkungen enthaltend.

* * *

Phyſiſche Urſache, warum zwei in gleicher Bewegung auf einander folgende Achten und Fünften eckelhaft klingen.

Ueber §. 45.

Unter den acht Wohlklängen ſind der Einklang (1), die Achte ($\frac{1}{2}$) und die Fünfte ($\frac{1}{3}$) bekanntlich die vollkommenſten Wohlklänge, und beziehen ſich daher zu ſtark auf einander (*), als daß durch ſie, wenn ſie mit ſich verbunden in gleicher Bewegung nacheinanderfolgen, nicht eine eckelhafte Monotomie oder Eintönigkeit bewirkt werden ſollte. Daher ſind ſolche Achten- und Fünftenfolgen verboten, und iſt nur eine Folge von zwei ungleichen Fünften erlaubt, weil der Bezug einer kleinen Fünften auf eine große ſchon ſchwächer iſt. Denn je vollkommener ein Intervall iſt, deſto ſchärfer dringt es durch andere Intervalle; hingegen je unvollkommener daſſelbe iſt, deſto gemäßigter tönet es. Aus eben dem Grunde klinget auch die große Dritte ſchärfer, als die kleine.

Welche Achtengänge erlaubt und gut ſeyen.

Ueber §. 46.

Wenn auf dem Klavier oder auf der Orgel mit der linken Hand Achten gegriffen werden; wenn ferner der Contrabaß mit dem Violoncell, als dem eigentlichen Oktavbaſſe (im Achtfußton), in tiefern Achten, und die Altviole mit dem Violoncell in höhern Achten einhergeht, ſo dienet eine ſolche

(* Dieſer ſtarke Bezug auf einander wird auch an Viertenfolgen, welche bekanntlich eine Umwendung der Fünftenfolgen ſind, bemerket, ja, ſogar dann noch bemerkt, wenn ihnen Dritten unterſetzt werden, wie Tab. XXXIX. Fig. 7. zu ſehen iſt.

ſolche Achtenfolge blos zur Verſtärkung des Baſſes, und iſt daher kein Fehler; nur darf die Altviole in einem wenigſtimmigen Satze die Melodie nicht überſteigen, welches eine häßliche Wirkung machen würde. Hingegen dürfte dieſelbe in einem vollſtimmigen Stücke bei einem ſehr ſtark beſetzten Orcheſter ſogar in lauter Fünften einhergehen, man würde dieſes eben ſo wenig bemerken, als wenn in der Orgel die Mixtur, welche vornehmlich in lauter Fünften (*) und höhere Achten geſtimmet iſt, und dem Ganzen einen ſcharf durchſchneidenden Ton giebt, gezogen wird. Demnach folget hieraus der Schluß: Je vollſtimmiger man ſetzt und ſpielt, deſto unmerkbarer, folglich auch deſto erlaubter ſind die in den Mittelſtimmen befindlichen Achten- und Fünftenfolgen; hingegen je minderſtimmig man ſetzt und ſpielt, deſto auffallender, folglich auch deſto unerlaubter ſind dergleichen Sätze.

a) Fehlerhafte Folge großer Dritten und Sechsten.

Ueber §. 48.

Wenn mehrere große Dritten, und, ihre Umwendung, die kleinen Sechsten ſtufenweiſe hintereinander folgen, ſo kommt eine ſolche Folge dem Ohre eben ſo unangenehm, als die oben §. 48. angeführten Dreiklänge ſammt ihrer erſten Umwendung, den Sext-Accorden, vor; weil die große Dritte entſcheidend und ſchlußfallmäßig klingt, und eine unmittelbare Folge ſolcher Dritten, welche ihren beſtimmten Urklang ſchon mit ſich führen, dem Gehöre zu erkennen giebt, daß die Tonfolge aus dem Geleiſe gekommen iſt — man ſehe deshalb Tab. 40. Fig. 5. bei a) die Dritten- und bei b) die Sechstenfolge —, da hingegen die kleine Dritte unentſcheidend und unſchlußfallmäßig, folglich gemäßigter als die große Dritte klingt, und daher eine unmittelbare Folge ſolcher kleinen Dritten, welche zu verſchiedenen Urklängen taugen, das Ohr nicht beleidiget — man ſehe ebendaſelbſt Fig. 6. bei a) die Dritten- und bei b) die Sechstenfolge —.

b) Unharmoniſche Querſtände.

Wenn zwei Klänge in den äußerſten Stimmen quer übereinander zu ſtehen kommen, welche unvermeidlich gegeneinander mislauten müſſen, wie z. B. $\frac{\overline{\overline{e}}}{c} X \frac{\overline{\overline{cis}}}{c}$, anſtatt $\frac{\overline{\overline{e}}}{c} X \frac{\overline{\overline{c}}}{e}$, oder $\frac{\overline{\overline{e}}}{cis} X \frac{\overline{\overline{cis}}}{e}$, ſo heiſt dieß ein unharmoniſcher Querſtand (relatio non harmonia), der das Ohr noch mehr beleidiget, als

(*) Die phyſiſche Urſache, warum die Fünfte in der Orgelmixtur aus dem Ganzen vom Ohre nicht vernommen wird, iſt, weil ſie ſich mit der Achten und Dritten aufs innigſte an ihren Haupt- und Grundklang anſchließt, und ſo als Drittel des Ganzen mit der Hälfte und dem Fünftel des Ganzen den harmoniſchen Dreiklang bildet.

als obige unmittelbare Folge großer Dritten und kleiner Sechſten. Tab. 40. Fig. 7. liefert mehrere Beyſpiele von unharmoniſchen Querſtänden, wo die angebrachten Querſtriche den Querſtand zwiſchen der Ober= und Unterſtimme andeuten. Der Querſtand bei a) iſt verwerflich, und nur bei f) zuläßig, nicht allein deswegen, weil ihn ein Zwiſchenaccord einigermaaßen verdeckt, ſondern auch, weil hier ein Schlußfall entſcheidet. Der Querſtand bei b) gehet auf keine Weiſe an; der bei c) iſt ein ſchwankender Uebergang, der das Gehör irre führt; denn er kündiget anfangs in der Oberſtimme C dur an, und dringet hernach dem Gehör in der Unterſtimme C moll auf, und taugt zu nichts. Das Beiſpiel bei d) daſelbſt iſt vom vorigen der umgekehrte Fall, und zeiget einen Schlußfall von C moll in C dur an, welchen die Alten immer ſo zu machen pflegten, wann ein Choral oder ein anderes Tonſtück, deſſen Tonart weich war, ſich endigte, welcher aber nun unſern modernen Ohren nicht behagen will. Endlich findet der unharmoniſche Querſtand bei e) nur dann Statt, wann damit, wie bei g), ein Schlußfall mittelſt eines Zwiſchenaccords gemachet wird. Auf dieſe Art müſſen dergleichen unharmoniſche Querſtände beurtheilt und geſichtet werden.

Schlußanmerkung.

So ſtreng die Alten in den Regeln von den verbotenen ſowohl offenbaren als heimlichen Achten= und Fünftengängen mit ihren Zöglingen verfuhren, indem ſie mehr auf dieſe, als auf andere Fehler Jagd machten, weswegen ſie ſich das Prädikat der Oktav= und Quintenjäger erworben hatten; ſo gelinde und nachſichtig ſcheinen die Neuern hierin zu ſeyn: daher iſt auch hiebei die goldne Mittelſtraſſe anzuempfehlen, nach welcher ein angehender Harmoniker zwar zur genauen Kenntnis und Befolgung der Hauptregeln des reinen Satzes angehalten, aber in Anſehung unbedeutender Kleinigkeiten nicht ſo pedantiſch behandelt werden ſoll, wodurch er zwar einen regelmäßigen, aber mehr ſteifen, als fließenden Stil ſich angewöhnt und aneignet.

Summariſcher Innhalt
der ſieben Hauptſtücke dieſer erſten Abtheilung, zur nützlichen Wiederholung.

Kurzer Innbegriff des erſten Hauptſtücks.
Von den Tönen.

Erſter und zweiter Lehrkurs, in eines zuſammengezogen.

* * *

§. 1. Es giebt in der Muſik 7 **Haupttöne**, (S. Tab. 1. Fig. 1.) welche **viererlei** Veränderungen mittelſt der Verſetzungszeichen leiden können (Fig. 2, 3, 4, 5 und 6 daſelbſt): demnach ſteigt die Zahl derſelben dem Namen nach auf 35 **Töne**. (Fig. 7.)

§. 2. Da aber mehrere dieſer Töne mit andern Tönen auf dem Klavier gleichen Taſten gemein haben, und demnach nur unter verſchiedenen Namen und Geſtalten als **idealiſche**, d. i. eingebildete Töne vorkommen, ſo laſſen ſie ſich auf 12 **reelle** oder wirkliche **Töne**, nämlich auf 7 **Haupt**- und 5 **Nebentöne** zurückbringen (Fig. 8.).

§. 3. Dieſe 12 reellen Töne werden in der Tiefe und Höhe wenigſtens fünfmal wiederholt: demnach giebt es 6 Octavabtheilungen, welche, wenn ſie mit Buchſtaben, ſtatt mit Noten, ausgedrückt werden, die teutſche Tablatur im Gegenſatze der wälſchen heiſſen.

§. 4. Die Töne theilen ſich, ihrer Tongröße nach, in halbe und ganze Töne, worunter einige große halbe und kleine halbe, andere große ganze und kleine ganze Töne ſind.

§. 5. Unter den Tönen ſind einige diatoniſch, einige chromatiſch, andere enharmoniſch, woraus ſich dreierlei Tongeſchlechte bilden laſſen.

Dritter Lehrkurs.

* * *

Ueber §. 1, 2 und 3. a) Der Klang entſtehet durch die Schwingungen, in welche ein klingbarer Körper geſetzet wird, und beſtehet

b) aus undenklich ſchnellen Schlägen, und kommt daher

c) unſerm Ohr als ein ſteter, anhaltender Ton vor.

d) Die Beobachtung des Klanges hat dreifachen Nutzen:

e) Erſtlich weis man nun, was die hohen und tiefen Töne bewirke,

f) zweitens, was den Klang rein oder unrein, und

g) drittens, was ihn angenehm mache.

h) und i) Durch die Haupt- und Nebenſchwingungen einer Saite werden alle Tonverhältniſſe, wohl- und übelklingende, ja, ganze Leitern berühret, und zum ſchwachen Miterklingen gebracht. Auf dieſe Weiſe mißt ſich die Saite von ſelbſt ab, und enthält die harmoniſche Fortſchreitung aller Klänge. (S. Tab. 6. Fig. 1 und 2.) Demnach

k) gründet ſich die Muſik auf die **Tonwiſſenſchaft**, welche die Verhältniſſe der Töne durch Zahlen genau und richtig beſtimmt.

1) Alle Tonverhältniſſe können am füglichſten auf dem achtſaitigen Tonmaaß abgemeſſen, und miteinander verglichen werden. (Tab. 5. Fig. 1.)

Ueber §. 4. Mittelſt der Tonwiſſenſchaft weis man z. B. auch, a) das Verhältnis des großen ganzen Tons zum kleinen ganzen Ton, ferner b) was ein muſikaliſches Komma ſey. (ebend. Fig. 2.)

Ueber §. 5. Dieſes Komma beſtimmt den Unterſchied zwiſchen den enharmoniſchen und chromatiſchen Tönen.

Kurzer Innbegriff des zweiten Hauptſtücks.
Von den Tonleitern.

Erſter und zweiter Lehrkurs, in eines zuſammengezogen.

* * *

§. 6. Aus ſtufenmäßig geordneten Tönen entſtehen Tonleitern. Es giebt 2 Hauptleitern, die diatoniſche von 7 Tönen, worunter 5 ganze und 2 halbe Töne ſind, (Tab. 1. Fig. 10.) und die chromatiſche Leiter von 12 halben Tönen. (Tab. 2. Fig. 4.) Die chromatiſch-enharmoniſche Leiter von 21 theils chromatiſchen theils enharmoniſchen Tönen iſt blos idealiſch. (Tab. 2. Fig. 5.) Die diatoniſche Leiter theilet ſich in die harte (Tab. 1. Fig. 10.) und weiche (Fig. 11.) wovon jede aus 2 Tongevierten zuſammengeſeßet iſt. (Tab. 4. Fig. 17. bei a) und b), und Tab. 2. Fig. 1. bei a).

§. 7. In der harten Leiter haben die zwei diatoniſchen halben Töne ihren Siß von der dritten Stufe zur vierten, und von der ſiebenten zur achten Stufe, wodurch die Dritte des Grundtons (*) groß wird. Dieß iſt, auſſer der großen Dritten gegen den Hauptton, das Kennzeichen einer harten Leiter. Manchmal wird in dieſer Leiter der vierte Stufenton um einen halben Ton erhöhet. (Tab. 2 Fig. 7. bei a) und b).

§. 8. In der weichen Leiter hingegen nehmen die zwei diatoniſchen halben Töne ihren Plaß von der zweiten Stufe zur dritten, und von der fünften zur ſechsten Stufe ein, wodurch die Dritte des Grundtons klein wird. Dieß iſt, auſſer der kleinen Dritten gegen den Hauptton, das Kennzeichen einer weichen Leiter, welche heut zu Tage in ihrem zweiten Tongevierte, wie die harte Leiter hinaufſteigt; (Tab. 2. Fig. 1. bei a) dagegen im Herabſteigen ihrer eigenthümlichen Natur und Vorzeichnung gemäß verfährt. (S. ebendaſ. Fig. 1. bei b) Auſſerdem wird in dieſer Leiter ſonſt auch noch der ſiebente Stufenton um einen halben Ton erhöhet, um ihn als Leitton in den achten Stufenton gebrauchen zu können. (S. Tab. 2. Fig. 7. bei c) Dieſes ſind mit dem vierten erhöheten Stufentone der harten Leiter 3 erhöhete Stufentöne. (Tab. 2. Fig. 7.)

§. 9. In beiden diatoniſchen Leitern iſt der erſte Stufenton der **Hauptton**, auf welchen ſich die andern Stufentöne beziehen, und der achte Stufenton iſt der **Schlußton**. Die zwei diatoniſchen halben Töne ſind die **Leittöne**. Uebrigens heiſſen die zu einer Leiter weſentlich gehörigen Töne **leitereigene**, alle andere aber, die einer andern Leiter angehören, **leiterfremde Töne**.

§. 10. Durch die Verſeßung beider diatoniſchen Leitern, nämlich der harten C- und weichen A-Leiter in die übrigen reellen Töne entſtehen noch 11 harte, und 11 weiche verſeßte diatoniſche Leitern: demnach

(*) Hierunter iſt der erſte Stufenton einer Leiter verſtanden, der auch der Hauptton genannt wird.

demnach giebt es in allem 12 harte und 12 weiche — zuſammen alſo 24 Tonleitern (S. Tab. 3. von Fig. 1 bis 24). Von dieſen Tonleitern werden manchmal einige mit ſolchen andern Tönen, welche auf dem Klavier gleichen Taſten miteinander gemein haben, geſchrieben und verwechſelt: demnach giebt es verwechſelte Tonleitern. (Tab. 4. Fig. 1 bis 8.)

§. 11. Die chromatiſche Leiter enthält lauter halbe Töne von verſchiedener Art, welche man auch in andere Töne verſetzen kann.

Dritter Lehrkurs.

* * *

Ueber §. 6, 7, 8 und 9. a) Der erſte, vierte und fünfte Stufenton der harten und weichen diatoniſchen Leiter ſind die vornehmſten Stufentöne, 1) weil, wenn man ihnen ihre leitermäßige, d. i. in der Leiter liegende, und ihnen zukommende Dritte und Fünfte giebt, beide diatoniſche Leitern daraus können hergeleitet werden, und 2) weil die Harmonie, welche dieſe drei Stufentöne der Leiter gemäß mit ſich führen, zu einem kleinen Tonſatze ſchon hinreicht (S. Tab. 2. Fig. 11 und 12, und Beiſpiele hievon Tab. 10. Fig. 3. u. ſ. f.

b) Der erſte, dritte und fünfte Stufenton bilden unter ſich die erſte und Hauptharmonie einer Leiter, und ſind daher harmoniſche Töne; die übrigen Stufentöne aber nur melodiſche Töne. Dieſe leztern erſcheinen bald als Zwiſchenklänge oder durchgehende (Tab. 4. Fig. 9.) bald als vorſchlagende (Fig. 11) und nachſchlagende (Fig. 12), ferner bald als vorausſpringende (Fig. 13) und zurückgehaltene (Fig. 14), bald als ſynkopirte (Fig. 15) und verwechſelte (Fig. 11) Töne.

c) Nach der arithmetiſchen Theilung der Oktavleiter iſt die vierte (Tab. 4. Fig. 16. bei a); nach der harmoniſchen aber die fünfte Tonſtufe die Hälfte dieſer Leiter. (Fig. 16. bei b)

d) Die natürliche Leiter unterſcheidet ſich von der künſtlichen, deren wir uns in der praktiſchen Muſik bedienen, dadurch, 1) daß jene 8, und dieſe nur 7 weſentliche Töne hat, 2) daß der vierte Stufenton der natürlichen Leiter gegen den der künſtlichen um etwas zu hoch, und 3) der ſechste Stufenton jener gegen dieſe um etwas zu tief iſt.

e) Dieſen Unterſchied findet man auf dem Tonmaaße.

f) Zu zwei gegebenen Tönen giebt die Luft den dritten Klang von ſelbſt an. Dieſe Entdeckung läßt ſich auch auf eine ganze Leiter anwenden. (S. Tab. 4. Fig. 19.)

Kurzer Innbegriff des dritten Hauptſtücks.

Von den Tonverbindungen oder Intervallen.

Erſter und zweiter Lehrkurs, in eines zuſammengezogen.

* * *

§. 12. Die Töne können miteinander auf mancherlei Weiſe verbunden werden. Dieſes heiſt eine Tonverbindung, welche, wenn ſolche Töne nacheinander folgen, melodiſch (S. Tab. 7. Fig. 1 bis 8) und, wenn ſie übereinander geſetzet ſind, und miteinander zugleich ertönen, harmoniſch genannt wird. (Fig. 18. bis 30).

§. 13.

§. 13. Zwei auf gleicher Klangſtufe ſtehenden Töne werden die Erſte oder der Einklang genannt, der Abſtand eines Tons vom andern um zwei Stufen heiſt eine Zweite, der um drei Stufen eine Dritte, der um vier eine Vierte, um fünf — eine Fünfte, um ſechs — eine Sechste, um ſieben — eine Siebente, und der Abſtand eines Tons vom andern um acht Stufen eine Achte. Da ſich demnach zwiſchen zwei ſolchen Tönen, den reinen Einklang ausgenommen, ein engerer oder weiterer Raum befindet, ſo werden dieſe Tonverbindungen von jeher auch muſikaliſche Intervalle, d. i. Zwiſchenräume genannt. (S. Tab. 7. Fig. 1 bis 8).

§. 14. Es giebt nur Eine reine Erſte und Achte, (Tab. 7. Fig. 30) aber dreierlei Zweiten, eine kleine, große und übermaßige, (Fig. 2. daſelbſt) dreierlei Dritten, eine kleine, große und verminderte, (Fig. 3.) dreierlei Vierten, eine kleine, große und verminderte, (Fig. 4.) dreierlei Fünften, eine kleine, große und übermäßige, (Fig. 5.) dreierlei Sechsten, eine kleine, große und übermäßige, (Fig. 6.) endlich dreierlei Siebenten, eine kleine, große und verminderte, (Fig. 7). Die diatoniſchen Tonverbindungen ſind in der diatoniſchen harten und weichen Leiter gegründet; die chromatiſchen hingegen laſſen ſich nur aus den zwei erhöheten Tönen der weichen Leiter herleiten. Dieſes ſind 20 Tonverbindungen, die am meiſten vorkommen. In Anſehung der Klanggröße iſt die Neunte der Zweiten, die Zehnte der Dritten, die Eilfte der Vierten, die Zwölfte der Fünften, und die Dreizehnte der Sechsten gleich; nur beträgt der Unterſchied zwiſchen denſelben acht Stufen. (Siehe Tab. 7. von Fig. 9. bis 11.)

§. 15. Die Tonverbindungen theilen ſich in urſprüngliche und umgewandte. Urſprüngliche Tonverbindungen ſind die Erſte, Dritte, Fünfte und Siebente; umgewandte aber die Zweite, Vierte, Sechste und Achte. (Tab. 7. Fig. 30, ſodann von Fig. 18 bis 26. ebendaſelbſt.)

Dritter Lehrkurs.

* * *

Ueber §. 12 und 13. Die Tonverbindungen ſind auch in der harmoniſchen Fortſchreitung enthalten, und laſſen ſich daraus herleiten. (S. Tab. 6. Fig. 2, und Tab. 8. Fig. 9).

Ueber §. 14. Es giebt noch 4 melismatiſche, d. i. die Melodie betreffende Intervalle, nämlich die übermäßige Erſte, verminderte Achte, übermäßige Dritte und verminderte Sechste. (Tab. 7. Fig. 12 und 13).

Ueber §. 15. Die ganze Summe der in der praktiſchen Muſik vorkommenden Tonverbindungen beläuft ſich nun auf 24.

Kurzer Innbegriff des viertn Hauptſtücks.

Von den Wohl- und Uebelklängen.

Erſter und zweiter Lehrkurs, in eines zuſammen gezogen.

* * *

§. 16. Die Tonverbindungen oder Intervalle theilen ſich in wohl- und übelklingende, welche letztere in der Muſik zur Abwechslung dienen.

§. 17.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

§. 17. Es giebt 3 Hauptwohlklänge, die Erſte, große Dritte und Fünfte, aus deren Umwendung und Verlegung noch 5 andere Wohlklänge, nämlich die reine Achte, kleine Vierte, kleine Sechste, kleine Dritte und große Sechste entſtehen. Dieſes ſind alſo zuſammen 8 Wohlklänge. (S. Tab. 8. Fig. 9. bei a).

§. 18. Dieſe 8 Wohlklänge theilen ſich ebenfalls in vollkommene und unvollkommene, worunter jene das Gemüth ganz, dieſe nur halb beruhigen. Zu den vollkommenen Wohlklängen gehören die Erſte und Achte, große Dritte und kleine Sechste, große Fünfte und kleine Vierte; zu den unvollkommenen Wohlklängen aber gehören die kleine Dritte und große Sechste. Die Umwendungen der wohlklingenden Urintervalle klingen zwar auch wohl, aber modificirt, d. i. gemäßigt, und nicht ſo ſolid, d. i. gründlich, als die Urintervalle ſelbſt.

§. 19. Mitteldinge zwiſchen Wohl- und Uebelklang ſind die kleine Fünfte und große Vierte. (S. Tab. 8. Fig. 9. bei b).

§. 20. Es giebt 4 Hauptübelklänge, die Siebente, Neunte, Eilfte und Dreizehnte, welche ſich auch umwenden laſſen. (S. Tab. 8. Fig. 2. und Fig. 9. bei c).

§. 21. Die Uebelklänge theilen ſich ebenfalls in vollkommene und unvollkommene. Zu den vollkommenen Uebelklängen gehören die große Siebente und ihre Umwendung, die kleine Zweite, die große und übermäßige Neunte, die große Eilfte (ſonſt auch die übelklingende Vierte genannt) und große Dreizehnte, ferner die übermäßige Erſte und verminderte Achte, endlich die übermäßige Dritte und verminderte Sechste, welche zwei letztern nur in Verbindung mit andern Intervallen übelklingen; (S. Tab. 7. Fig. 16. und 17). Zu den unvollkommenen Uebelklängen ſind zu rechnen die kleine und verminderte Siebente und ihre Umwendung, die große und übermäßige Zweite, die kleine Neunte, die kleine und verminderte Eilfte, und endlich die kleine Dreizehnte. Das Uebelklingen der Eilften und Dreizehnten vernimmt man erſt, wann ſie mit andern Intervallen verbunden ſind. (Tab. 8. Fig. 2. bei a) und b).

Dritter Lehrkurs.

Ueber §. 17, 18, 19 und 20. Die Wohl- und Uebelklänge ſind in der harmoniſchen Fortſchreitung enthalten, (Tab. 6. Fig. 2.) und können daher aus derſelben hergeleitet werden, und zwar nach ihrer Rangordnung a) Wohlklänge, b) Mitteldinge zwiſchen Wohl- und Uebelklang, c) Scheidewand zwiſchen den Wohl- und Uebelklängen, d) wirkliche Uebelklänge. (S. Tab. 8. Fig. 9. ganz.)

e) Die phyſiſche Urſache des Wohlklingens ſind die gleichen und regelmäßigen Schwingungen zweier und mehrerer klingbaren Körper untereinander, die des Uebelklingens hingegen die ungleichen und unregelmäßigen Schwingungen gegeneinander, wie auch das nahe Nebeneinanderliegen zweier Intervalle. (Tab. 8. Fig. 7. bei a).

f) Die Wurzelzahlen der Hauptwohl- und Uebelklänge verändern ſich durch die Umwendung in andere Zahlen. (Fig. 8. daſelbſt).

g) Zufolge der Aufzählung ſämmtlicher Wohl- und Uebelklänge giebt es 6 vollkommene und 2 unvollkommene Wohlklänge, 2 Mitteldinge zwiſchen Wohl- und Uebelklang, 10 unvollkommene und 12 vollkommene Uebelklänge.

h) Die Neunte, Eilfte und Dreizehnte ſind eigentlich harmoniſche Vorhälte, und zwar die Neunte iſt ein Vorhalt der Achten, die Eilfte ein Vorhalt der Zehnten, und die Dreizehnte ein Vorhalt der Zwölften. (S. Tab. 9. Fig. 1, 2 und 3.)

Kurzer

Kurzer Innbegriff des fünften Hauptſtücks.
Von den Tonarten und deren Verwandtſchaft untereinander.

Erſter und zweiter Lehrkurs, in eines zuſammen gezogen.

* * *

§. 22. Eine Tonart iſt die innerhalb dem Raum einer Achten im Betreff des Sitzes der zwei halben Töne beſtimmten Ordnung der diatoniſchen Leiter. Der Begriff einer Tonleiter deutet mehr auf die Melodie; der einer Tonart aber mehr auf die Harmonie ſowohl gleichertönende als nachertönende, alſo auf die Tonleitung.

§. 23. Es giebt heut zu Tage nur 2 **Haupttonarten**, die harte und weiche; da hingegen die alten Griechen 7 Haupttonarten und eben ſoviel Nebentonarten hatten. Das Kennzeichen einer harten Tonart iſt zunächſt die große Dritte des Hauptons; das einer weichen — die kleine Dritte desſelben.

§. 24. Durch die Verſetzung dieſer 2 Haupttonarten in die andern 11 Töne entſtehen noch 11 harte und ebenſoviel weiche verſetzte Tonarten, weil jeder von den 12 reellen Tönen zum Hauptton einer Leiter und Tonart gemacht werden kann. Dieſes ſind alſo 12 harte und 12 weiche Tonarten, zuſammen 24. (S. Tab. 3. Fig. 1 bis 24.) Da manche derſelben mit verwechſelten Tönen können geſchrieben werden, ſo giebt es auch verwechſelte Tonarten. (S. Tab. 4. von Fig. 1 bis 8.)

§. 25. Die verſetzten Tonarten aber erfordern zur Vorzeichnung bald wenigere, bald mehrere Kreuz' und Bee, (Tab. 3.) woraus man ſchon jede Tonart, beinahe ohne den Hauptton und deſſen Dritte zu beachten, erkennen kann.

§. 26. Die 24 Tonarten ſind näher oder entfernter miteinander verwandt. Die Grade der Verwandtſchaft beſtimmen die vorgezeichneten Kreuz und Bee. Am nächſten ſind miteinanden verwandt die Parallel-Tonarten, welche gleiche Vorzeichnung miteinander haben. (Man vergleiche deshalb Tab. 3. Fig. 1 mit 2. Fig. 3 mit 4. u. ſ. f.)

Dritter Lehrkurs.

Ueber §. 22. Es findet weder eine natürliche, noch chromatiſche, noch enharmoniſche Tonart Statt.

Ueber §. 23. Jede Tonart kann in 5 Nebentonarten, welche in ihr ſelbſt begreiffen ſind, nämlich in 3 harte und 2 weiche ausweichen. In der harten Leiter kann man in die Nebentonart des Zweiten, Dritten, Vierten, Fünften und ſechsten Stufentons, in der weichen aber in die Nebentonart des Dritten, Vierten, Fünften, ſechsten und ſiebenten Stufentons gehen.

Ueber. §. 24. Das Eigene und Ausgezeichnete einer harten Tonart iſt überhaupt das Raſche, Friſche und Muntere, das einer weichen das Zärtliche, Andächtige und Traurige; jede Tonart aber hat noch insbeſondere ihr Charakteriſtiſches oder Ausgezeichnetes.

Kurzer Innbegriff des ſechsten Hauptſtücks.
Von den Dreiklängen und ihren Umwendungen.

Erſter und zweiter Lehrkurs, in eines zuſammengezogen.

* * *

§. 27. a) Durch die Uebereinanderſetzung der Intervalle entſtehen Accorde. Eine Reihe nacheinander folgender Accorde wird im engen Verſtande Harmonie genannt. Harmonie iſt alſo das Ganze und Accord ein Theil desſelben

b) Alle Accorde ſind in der harten und weichen Leiter enthalten, und können demnach aus derſelben hergeleitet werden. (Tab. 9. Fig. 4, 5 und 6.)

§. 28. Der harmoniſche Dreiklang, welcher aus der Erſten, Dritten und Fünften beſtehet, und ſich in den großen, kleinen und verminderten Dreiklang theilet, iſt, beſonders was den großen betrift, der vornehmſte unter allen Accorden.

§. 29. Der große harmoniſche Dreiklang enthält eine große Drite und Fünfte gegen die Erſte, und klinget vollkommen wohl. (S. Tab. 9. Fig. 4. bei a) d) und e)

§. 30. Der kleine harmoniſche Dreiklang enthält eine kleine Dritte und große Fünfte gegen die Erſte, und klinget unvollkommen wohl. (S. ebendaſ. Fig. 4. bei b) c) und f)

§. 31. Der verminderte, oder eigentlicher der mangelhafte Dreiklang enthält eine kleine Dritte und kleine Füften gegen die Erſte, und klinget mangelhaft oder minderwohl. (S. Tab. 9. Fig. 4. bei g) und Fig. 5. bei b) Dieſer iſt der Leitaccord in die achte Stufe harter Leiter, (S. Tab. 15. Fig. 1. u. ſ. w. desgleichen Tab. 32. Fig. 4 und 5 bei *) alſo in der Ausübung brauchbar, und auf der zweiten Tonſtufe weicher Leiter unentbehrlich. (S. Tab. 16. Fig. 2. u. ſ. w.)

§. 32. Dieſes ſind die drei gebräuchlichſten Gattungen wohlklingender Uebelklänge, auſſer welchen es noch drei übelklingende und ſeltner vorkommende Dreiklänge giebt, nämlich 1) den übermäßigen Dreiklang mit der übermäßigen Fünften und großen Dritten gegen die Erſte; 2) den doppeltverminderten mit der kleinen Fünften und verminderten Dritten gegen die Erſte, und 3) den hartklingenden verminderten Dreiklang mit der kleinen Fünften und großen Dritten gegen die Erſte. (S. Tab. 9. Fig. 6.) Demnach ſind 6 Gattungen von Dreiklängen. Ihre vollſtändige Bezifferung iſt $\frac{5}{3}$.

§. 33. Mittelſt Zuziehung der Achten des Grundtons, oder mittelſt Verdopplung eines andern Intervalls, wird ein Dreiklang vierſtimmig gemacht. (S. Tab. 9. Fig. 7. u. ſ. w.)

§. 34. Ein vierſtimmiger Dreiklang kann dreierlei Lagen annehmen, das will ſagen, es kann bald die Achte, bald die Dritte, und bald die Fünfte oben zu ſtehen kommen, welches eine Verſetzung der Klänge heiſt, bei welcher der Urklang unverrückt im Grunde liegen bleibt.

§. 35. Mittelſt der Umwendungen entſtehen aus den Dreiklängen noch 2 Accorde, nämlich der Sext-Accord und Quartſext-Accord, bei welchen dei Urklang in die Ober- und Mittelſtimme zu liegen kommt. Die vollſtändige Bezifferung eines Sext-Accords iſt $\frac{6}{3}$, und die eines Quartſext-Accords $\frac{6}{4}$.

§. 36. Aus der erſten Umwendung des großen Dreiklangs entſtehet der vollkommen wohlklingende kleine Sext-Accord, (Tab. 19. Fig. 1. bei a) †) und aus der zweiten Umwendung desſelben der vollkommen wohlklingende kleine Quartſext-Accord (S. ebendaſelbſt bei a) ††). Aus der erſten Umwendung des kleinen Dreiklangs entſpringt der unvollkommen wohlklingende große Sext-Accord

(daſelbſt

(daſelbſt bei b) †), und aus der zweiten Umwendung desſelben der unvollkommen wohlklingende große Quartſext-Accord (ebendaſelbſt bei b) ††). Aus der erſten Umwendung des mangelhaften Dreiklangs entſtehet der mangelhaftklingende große Sext-Accord (ebendaſelbſt bei c) †), und aus der zweiten Umwendung desſelben der mangelhaftklingende große Quartſext-Accord (ebend. bei c) ††). Dieſe umgewandten Accorde kommen am meiſten vor.

Aus der erſten Umwendung des übermäßigen Dreiklangs entſpringet der hartklingende kleine Sext-Accord (S. Tab. 19. Fig. 2. bei a) †), und aus der zweiten Umwendung desſelben der verminderte Quartſext-Accord (S. daſelbſt bei a) ††). Aus der erſten Umwendung des doppeltverminderten Dreiklangs entſtehet der übermäßige Sext-Accord (bei b) †), und aus der zweiten Umwendung desſelben der vermindertklingende große Quartſext-Accord (bei b) ††). Endlich aus der erſten Umwendung des hartklingenden verminderten Dreiklangs entſpringt der vermindertklingende kleine Sext-Accord (ebendaſelbſt bei c) †), und aus der zweiten Umwendung desſelben der übermäßigklingende große Quartſext-Accord (bei c) ††). Dieſe umgewandten Accorde kommen ſeltner vor, als die übrigen. Uebrigens klingen die Uraccorde ſolider, als die umgewandten.

Dritter Lehrkurs.

Ueber §. 27. Die Verbindung mehrerer Klänge zu gleicher Zeit miteianander heiſt die gleichzeitige Harmonie; die Folge aber mehrerer Accorde nacheinander die nachfolgende.

Ueber §. 28. Die Urſachen, warum der große harmoniſche Dreiklang unter allen Accorden am angenehmſten klinget, ſind die Eintracht ſeiner Klänge untereinander, und die regelmäßigen Schwingungen derſelben. (S. Tab. 6. Fig. 3).

Ueber §. 29, 30, 31 und 32. In der harmoniſchen Fortſchreitung ſind die 6 Gattungen der Dreiklänge auch enthalten, und laſſen ſich demnach aus derſelben herleiten (S. Tab. 6. Fig. 2).

Ueber §. 33. Der vierſtimmige Satz der Dreiklänge (S. Tab. 33. Fig. 1 und 2.) kann durch Weglaſſung eines verdoppelten Klangs auf den dreiſtimmigen Satz (S. ebendaſelbſt Fig. 3 und 4), und dieſer durch Beibehaltung des Urklangs und meiſtens der Dritten, manchmal auch (ſtatt dieſer) der Fünften auf den zweiſtimmigen zurückgeführt werden. (ebendaſelbſt Fig. 5, 6, 7 und 8).

Ueber §. 35. Auch die 2 Umwendungen der Dreiklänge ſind in der harmoniſchen Fortſchreitung begriffen, und laſſen ſich ebenfalls aus derſelben herleiten. (Tab. 6. Fig. 2.)

Kurzer Innbegriff des ſiebenten Hauptſtücks.

Von der harmoniſchen Bewegung der Wohlklänge.

Erſter und zweiter Lehrkurs, in eines zuſammengezogen.

* * *

§. 37. Die verſchiedene Bewegung wenigerer oder mehrerer miteinander verbundenen Wohlklänge heiſt die harmoniſche Bewegung, in welcher auch zugleich die melodiſche enthalten iſt. Daher entſtehet der zwei- drei- vier- und mehrſtimmige Geſang.

§. 38. Es giebt vornehmlich dreierlei Bewegungsarten, deren jede ſtufen- und ſprungweiſe geſchiehet, und wozu man noch eine vierte Art rechnen kann.

§. 39. Die erſte Bewegungsart iſt die gleiche oder gerade Bewegung. (Tab. 33. Fig. 9 und 10)

§. 40. Die zweite iſt die Gegenbewegung. (ebendaſelbſt Fig. 11, 12 und 13).

§. 41. Die dritte iſt die Seitenbewegung (Fig. 14.), und die vierte—die Parallel-Bewegung. (Fig. 15).

§. 42. Unter dieſen iſt die gleiche Bewegung die einfachſte, aber wegen der dadurch leicht zu entſtehenden Fehler die ſchwierigſte, die Gegen- und Seitenbewegung aber die ſicherſte und mannigfaltigſte.

§. 43 und 44. Die Wohlklänge und ſogar die Mitteldinge zwiſchen Wohl- und Uebelklang haben vor den Uebelklängen in ihrer Fortſchreitung große Freiheit, und dürfen ſich meiſtens aller Bewegungsarten bedienen; (S. Tab. 34. Fig. 1 bis 7. und Tab. 35. Fig. 1 bis 7, wie auch Tab. 36. Fig. 1 und 2) nur müſſen in der geraden Bewegung offenbare, aufeinander folgende Achten und große Fünften vermieden werden.

§. 45. In gleicher Bewegung aufeinander folgende Achten und große Fünften in Verbindung mit andern Intervallen ſind ſowohl in den äuſſern als mittlern Stimmen deswegen verboten, (S. Tab. 36. Fig. 3, 4, 5, 6 und 7) weil ſie vor andern Intervallen zu ſehr hervorſtechen, und daher eckelhaft klingen; dagegen iſt ein ganzer von allen Stimmen im Einklange vorgetragener Satz (S. Tab. 40. Fig. 2) die Verſtärkung des Baſſes durch eine höhere oder tiefere Achte, und das Mitgehen einer andern Stimme mit der Melodie in einer höhern oder tiefern Achten zur Erhebung der Melodie erlaubt. (S. Tab. 40. Fig. 3 und 4.) Verdeckte Achten und Fünften ſind in Mittelſtimmen immer zuläßig, (S. Tab. 39. Fig. 3. bei c) und d) und in den äuſſerſten Stimmen bei voller Harmonie nicht ſo merkbar. (S. Tab. 35. Fig. 7. bei c und d, desgleichen Tab. 36. Fig. 1 bei c*)

§. 46. Offenbare Achten- und Fünftengänge können durch die Gegenbewegung (S. Tab. 37. Fig. 1 bis 5) durch Weglaſſung eines Intervalls und Verdopplung eines andern, durch Rückungen (S. Tab. 38. Fig. 1 und 2) und Zögerungen (ebendaſelbſt Fig. 3) in der gleichen Bewegung verbeſſert und vermieden werden. Ferner können ſie durch eine lange Zwiſchenpauſe (S. Tab. 38. Fig. 13. bei a) durch das Zeitmaas, je nachdem es langſam oder geſchwind iſt, durch ſpringende Sätze (S. Tab. 38. Fig. 6 bis 8) und gebrochene Accorde (S. ebendaſelbſt Fig. 12) durch eine Repriſe, und endlich durch eine volle Harmonie erträglich und unmerklich werden.

§. 47. Fünften von ungleicher Klanggröße, das will hier ſagen, eine große und kleine Fünfte, und umgekehrt, ſind in den Mittelſtimmen weniger bemerkbar, als in den äuſſern Stimmen.

§. 48. Eine ſtufenmäßige Folge von zwei gleichartigen Dreiklängen, nämlich von großer Fünften und großer Dritten, oder von großer Fünften und kleiner Dritten, kurz, zwei aufeinander folgenden großen oder kleinen Dreiklänge, ſo wie auch eine Folge von zwei gleichartigen, d. i. kleinen oder großen Sext-Accorden klingen ſehr unangenehm, und müſſen entweder vermieden oder durch Zwiſchenaccorde vermittelt werden. (S. Tab. 39. Fig. 5, 6 und 7 bei a).

Dritter Lehrkurs.

Ueber §. 45. Die phyſiſche Urſache, warum die Achten- und Fünftengänge in gleicher Bewegung ſo grell klingen, iſt der ſtarke Bezug, welchen dieſe vollkommenſten Intervalle auf ſich haben; daher kommt es, daß ſie vor andern mit ihnen verbundenen Intervallen zu ſehr hervorragen, und dadurch eine eckelhafte Monotomie bewirken. Dieſer Bezug wird bei zwei ungleichen Fünften ſchon ſchwächer. Auch noch an der großen Dritten wird ein ſcharfes Klingen bemerkt; da hingegen die kleine Dritte ſchon gemäßigter tönt.

Ueber

Ueber §. 46. Daher haben ſolche Achtengänge, welche durch höhere und tiefere Bäſſe entſtehen, ſo viel Kraft, und ſind als ſolche keine Fehler. Auch in der Orgel geben die Achten und Fünften in dem Mixturregiſter dem Ganzen viel Nachdruck; was nur im vollſtimmigen Satz und Spiel, aber nicht im minderſtimmigen angeht.

Ueber §. 48. a) Eine ſtufenmäßige Folge von drei großen Dritten iſt dem Ohre nicht minder unangenehm, weil die große Dritte entſcheidend und ſchlußfallmäßig klinget, und die Tonleitung dadurch aus dem Gleiſe kommt (S. Tab. 40. Fig. 5). Dieſes gilt auch von ihrer Umwendung, der kleinen Sechsten; dagegen klinget eine ſtufenmäßige Folge von kleinen Dritten, und ihrer Umwendung den großen Sechsten gemäßigter und unentſcheidender. (S. ebendaſelbſt Fig. 6.)

b) Noch unangenehmer klingen die meiſten unharmoniſchen Querſtände, welche durch ein Misverhältnis zwiſchen der Ober- und Unterſtimme entſtehen (S. Tab. 40. Fig. 7. von a bis e), und nur dann zuläßig ſind, wann ſie einen Schlußfall bewirken, und durch einen Zwiſchenaccord vermittelt werden. (ebendaſelbſt Fig. 7. bei f und g)

Aufzählung des ſämmtlichen Tonſtoffs und der daraus geſchaffenen Leitern, Tonverbindungen, Wohl- und Uebelklänge, Tonarten und Accorde.

Es ſind in der Muſik

7 Haupttöne (S. §. 1. Tab. 1. Fig. 1.)
7 einmal erniedrigte, (Fig. 2.)
7 einmal erhöhete, (Fig. 3.)
7 doppelt erniedrigte, (Fig. 5.) und
7 doppelt erhöhete Nebentöne, (Fig. 6.) zuſammen

35 Töne der Geſtalt und dem Namen nach, (Tab. 1. Fig. 7.) welche ſich in

7 diatoniſche,
12 chromatiſche, und
16 enharmoniſche Töne abſondern laſſen.

Dieſe 35 Töne, welche nach der Ausübung meiſtens idealiſch ſind, laſſen ſich auf

12 reelle Töne zurückbringen. (S. §. 2. Tab. 1. Fig. 8.)

* * *

Aus dieſen 12 reellen Tönen entſtehen

2 Hauptleitern, (§. 6.)
a) die diatoniſche von
7 Tönen, nämlich von
5 ganzen und
2 halben, als Leittönen, ſich in die harte (§. 7. Tab. 1. Fig. 10) und weiche (§. 8. Tab. 1. Fig. 11) Leiter theilend, und in die andern 11 reellen Töne verſetzt, zuſammen überhaupt

24 Tonleitern gebend, (Tab. 3. von Fig. 1 bis 24.)
b) die chromatiſche Leiter von
12 halben Tönen. (§. 11. Tab. 2. Fig. 4 bei a und b).

* Die chromatiſch-enharmoniſche Leiter von 21 Tönen (Tab. 2. Fig. 5) iſt nicht wohl anwendbar, ſo wie die ganz enharmoniſche Leiter. (Tab. 40. Fig. 8.)

Ferner

Ferner entſtehen daraus:

20 harmoniſch-melodiſche Tonverbindungen (§. 14. Tab. 7. Fig. 30. hernach Fig. 18 bis 26.) ſodann
4 melismatiſche, (§. 14. 3ter Lehrkurs. Tab. 7. Fig. 12 und 13.) Zuſammen,
24 Tonverbindungen.

* * *

Weiter:

8 Wohlklänge, (§. 17. Tab. 8. Fig. 9. bei a)
2 Mitteldinge zwiſchen Wohl- und Uebelklang, (§. 19. Tab. 8. Fig. 9. bei b)
22 Uebelklänge. (S. des vierten Hauptſtücks dritten Lehrkurs bei g. Tab. 8. Fig. 9. bei c)

* * *

Sofort:

12 harte, und
12 weiche Tonarten, (§. 24.) zuſammen
24 Tonarten. (Tab. 3. von Fig. 1 bis 24.)

* * *

Aus den wohlklingenden Intervallen werden zuſammengeſetzt

3 Gattungen wohlklingender Dreiklänge oder Terzquint-Accorde, (§. 29, 30 und 31. Tab. 9. Fig. 4. bei a, f und g)
3 Gattungen übelklingender Dreiklänge oder Terzquint-Accorde (§. 32. Tab. 9. Fig. 6. bei b, c und d) Zuſammen
6 Gattungen von Dreiklängen oder Terzquint-Accorden.

A. Die 3 Gattungen wohlklingender Terzquint-Accorde geben, durch die 12 reellen Töne geführt,
12 große Terzquint-Accorde, (Tab. 9. von Fig. 7. bis 18.)
12 kleine Terzquint-Accorde, (Tab. 12. Fig. 1 bis 12.)
12 minderwohlklingende oder verminderte Terzquint-Accorde, (Tab. 14. Fig. 2 bis 13.) zuſammen
36 wohlklingende Terzquint-Accorde.

Mittelſt der Umwendung voriger Terzquint-Accorde entſtehen erſtlich;

12 vollkommen wohlklingende kleine Sext-Accorde, (Tab. 19. Fig. 3 bis 8. und Tab. 20. Fig. 1 bis 6).
12 unvollkommen wohlklingende große Sext-Accorde, (Tab. 22. Fig. 1 bis 12).
12 minderwohlklingende große Sext-Accorde, (Tab. 23. Fig. 1 bis 12) zuſammen
36 wohlklingende Sext-Accorde.

Zweitens:

12 vollkommen wohlklingende kleine Quartſext-Accorde, (Tab. 25. Fig. 1 bis 12).
12 unvollkommen wohlklingende kleine Quartſext-Accorde, (Tab. 27. Fig. 1 bis 12)
12 minderwohlklingende große Quartſext-Accorde, (Tab. 28. Fig. 1 bis 12.) zuſammen
36 wohlklingende Quartſext-Accorde.

B. Die

B. Die 3 Gattungen übelklingender Terzquint-Accorde geben, durch die 12 reellen Töne geführt,
12 übermäßige Terzquint-Accorde, (Tab. 18. Fig. 1 und 8.)
12 doppeltverminderte Terzquint-Accorde, (Tab. 18. Fig. 2. und Tab. 31. Fig. 1 bei den Uraccorden)
12 hartklingende verminderte Terzquint-Accorde, (Tab. 18. Fig. 3. nur ein Muſter davon, welches erſt in die übrigen 11 reellen Töne muß überſetzet werden) zuſammen

36 übelklingende Terzquint-Accorde.

Durch die Umwendung voriger Accorde entſtehen erſtlich:

12 hartklingende kleine Sext-Accorde, (Tab. 30. Fig. 4.)
12 übermäßige Sext-Accorde, (Tab. 31. Fig. 1.)
12 verminderklingende kleine Sext-Accorde, (Tab. 31. Fig. 2. nur ein Muſter davon, welches erſt in die übrigen 11 reellen Töne muß überſetzet werden) zuſammen

36 übelklingende Sext-Accorde.

Zweitens:

12 verminderte Quartſext-Accorde, (Tab. 31. Fig. 3.)
12 verminderklingende große Quartſext-Accorde, (Tab. 32. Fig. 2.)
12 übermäßigklingende große Quartſext-Accorde, (Tab. 32. Fig. 3. nur ein Muſter davon, welches erſt in die übrigen 11 reellen Töne muß überſetzet werden) zuſammen

36 übelklingende Quartſext-Accorde.

Es giebt demnach ſammt den Umwendungen

72 wohlklingende, und
72 übelklingende Dreiklänge, in allem zuſammen

144 Dreiklänge.

(Die Fortſetzung und der Schluß folgt in der zweiten Abtheilung dieſes Werks.)

Kritiſche Anmerkungen.

1) Ueber die enharmoniſchen Töne und das muſikaliſche Komma.

Es ſind in der Theorie noch mehrere Töne möglich, als im erſten und zweiten Lehrkurſe des erſten Hauptſtücks dieſes Werkes blos nach praktiſcher Anſicht abgehandelt worden iſt. Um die in der praktiſchen Muſik vorkommenden, in das enharmoniſche Klanggeſchlecht gehörigen Töne und ihre Verſchiedenheit von den andern vollſtändig und anſchaulich darzuſtellen, wird die neue Tonleiter, welche Tab. 40. Fig. 8. enthält, und aus Klein's Lehrbuche der theoretiſchen Muſik (*) genommen iſt, hiezu dienlich ſeyn.

Bei

(*) Sieh daſelbſt S. 109 und 110, wie auch Tab. 3

Bei Ausmeſſung dieſer Leiter iſt das gemeine Komma 81 : 80 (Comma ſyntonum, d. i. das enger zuſammengezogene Komma), dieſes zwar ſehr kleine, aber für das Ohr noch faßliche Intervall, zum Grunde gelegt worden, um die enharmoniſchen Töne durch Hülfe deſſelben gleichförmig einzutheilen. Dieſe Eintheilung — auf den ganzen Ton neun ſolche Kommata, nämlich auf den großen halben Ton 5, und auf den kleinen halben Ton 4 Kommata gerechnet — giebt durch die ganze Oktavleiter 55 Kommata oder gleiche kleinen Theile und eben ſo viel enharmoniſche Töne.

Die halben und ganzen ſind Tab. 40. Fig. 8. mit großen Notenköpfen, die Zwiſchentöne aber mit kleinen bezeichnet. Alle dieſe Töne ſtehen um ein Komma voneinander ab. Die Benennung der engſten Zwiſchentöne iſt neu, und doch mit den Stammtönen analog. So iſt z. B. das ci (unſer desdes) nach dem c, desgleichen auch das cia und cie (letzteres unſer hishis), ſodann das cisa (unſer des), cise und ciso (letzteres unſer ciscis) nach dem cis gebildet, u. ſ. f. Die den Noten vorgeſetzten römiſchen Zahlen zeigen hier an, um wie viel Kommata ein abſtammender oder abhängiger Ton von ſeinem Stammton abſtehe, z. B. vom Stammton c ſtehet der Ton ci um ein Komma, das cie um 3 Kommata, das cis um 4 Kommata (denn das doppelte Kreuz gilt für 4 Kommata,) das cisa um 5 Kommata, u. ſ. f.

Aus dieſer Leiter erhellet unter andern, daß die doppelterniedrigten und doppelterhöheten Töne (§. 1. und Tab. 1. Fig. 5 und 6), ob ſie gleich nach der Klaviatur mit gewiſſen Tönen gleiche Taſten einnehmen und mit denſelben gleich lauten, nach dieſer Eintheilung an ſich beſondere Intervalle ſind. So iſt z. B. das ci, unſer desdes, welches auf der Klaviatur den Taſten c einnimmt, hier um ein Komma höher, als das c, ſo auch das cisa, unſer des, welches ebenfalls auf dem Taſten cis gegriffen wird, hier um ein Komma höher, als das cis u. ſ. f.

Dieſe Leiter dienet blos zur Beſchauung der enharmoniſchen Töne, welche, wie ſchon oft geſagt, im Ganzen genommen, nach ihrer eigentlichen Klanggröße ſich auf unſere praktiſche Muſik nicht anwenden laſſen, nicht aber zum Muſter einer praktiſch-ausführbaren Leiter; denn, obgleich der Unterſchied des großen und kleinen halben Tons darin beobachtet iſt, ſo ſind doch alle ganzen Töne von gleicher Größe, und überhaupt tauget die Berechnung des einzelnen Komma $\frac{80}{81}$ zu nichts anderm, als den Unterſchied zwiſchen dem großen und kleinen ganzen und halben Ton, wie auch den Unterſchied zwiſchen cis und des u. ſ. f. in der Theorie zu zeigen. „Denn ſollte dieſer Unterſchied der allgemeine Maaßſtab der Töne ſeyn, ſagt Vogler, ſo müßten, wenn auf der einen Saite 80 durch ſich ſelbſt neunmal, und auf der andern Saite 81 durch ſich ſelbſt neunmal vervielfältiget würden, zwei Zahlen entſtehen, die ſich verhielten, wie $\frac{1}{9}$: $\frac{1}{8}$ oder 9 : 8. Bei dieſem Verfahren zeigt es ſich, daß die erſte Zahl an der neunten Stelle etwas zu ſtark, an der achten Stelle aber zu geringe ſey; folglich iſt es falſch, daß — das Komma neunmal genommen — einen ganzen Ton; noch fälſcher aber, daß es — vier- und ein halbmal genommen — einen halben Ton ausmache.“

2) Ueber den Vorzug des achtſaitigen Tonmaaßes vor dem einſaitigen, und über die arithmetiſche Herleitung der Klänge im Gegenſatze der harmoniſchen.

Die Unterſuchung der Tonverhältniſſe auf dem achtſaitigen Tonmaaße gewähret mehr Vortheile, als die auf dem Monochord. Auf dieſem iſt die Herleitung der Tonverhältniſſe arithmetiſch; denn nach dieſer bekommt das c die Zahl 2, wenn von ihm die Achte c als 1 hergezählet wird, das heiſt, wenn die Saite c in zwei gleiche Theile getheilet iſt, und ein Theil derſelben den Ton c

giebt

giebt; das nämliche c erhält die Zahl 3, wenn von ihm die Fünfte g als 2 hergezählt wird, das will ſagen, wenn die Saite c in drei Theile getheilt iſt, und zwei Theile derſelben den Ton g geben; ebendasſelbe c bekommt die Zahl 4, wenn man von ihm die Vierte f als 3 herzählt, das heiſt, wenn die Saite c in vier Theile getheilet iſt, und drei Theile derſelben den Ton f geben; ebendieſes c erhält die Zahl 5, wenn von ihm die große Dritte e als 4 hergezählet wird, das iſt, wenn die Saite c in fünf Theile getheilt iſt, und vier Theile derſelben den Ton e geben; endlich bekommt dieſes c die Zahl 6, wenn man von ihm die kleine Dritte es herzählt, das heiſt, wenn die Saite c in ſechs Theile getheilet iſt, und fünf Theile davon den Ton es geben. (*)

Auf dieſe Weiſe konnte kein Ton gegen den andern angeſchlagen, und keiner mit dem andern verglichen werden: folglich kam auch die Entdeckung der drei Hauptwohlklänge (§. 17.) nicht vor, und zeigte ſich der Widerſpruch, daß die Vierte in der Theorie ein Wohllaut, in der Ausübung aber ein Uebellaut ſey. Ferner wußte man den Unterſchied zwiſchen der großen und kleinen Dritten nicht zu beſtimmen, da beide nach dieſer Herleitungsart nebeneinander ſtehen, und diejenigen Wohlklänge (§. 17.), welche durch die Umwendung und Verlegung der Hauptwohlklänge entſtehen, waren unbekannt.

Hingegen iſt die Herleitung der Tonverhältniſſe auf dem achtſaitigen Tonmaaße harmoniſch, wo man auf verſchiedenen Saiten alle harmoniſchen Antheile betrachten und vernehmen kann, und wo man die Hauptklänge, als die Wurzelzahlen der Wohlklänge, welche aus 1, $\frac{1}{3}$ und $\frac{1}{5}$ beſtehen, und ihre Umwendungen $\frac{1}{2}:1$, $\frac{1}{4}:\frac{1}{3}$, $\frac{1}{8}:\frac{1}{5}$, $\frac{1}{5}:\frac{1}{3}$ und $\frac{1}{6}:\frac{1}{5}$ kennen lernt; denn, da ſich weder die Vierte, noch kleine Sechste, weder die kleine Dritte noch große Sechste in den harmoniſchen Antheilen finden laſſen, ſo müſſen ſie in ebenbeſagten Umwendungen geſucht werden, und da nun die Vierte, als eine Umwendung der Fünften, und nicht als ein harmoniſcher Antheil entſpringt, ſo muß ſie, wie die zwei Sechsten, unter jene acht Wohlklänge gezählet werden. Kommt ſie aber mit dem Hauptklange vor, wobei die mit ihr verbundene Fünfte ein untrügliches Kennzeichen iſt, ſo kann ſie dann weder ein Wohlklang ſeyn, noch eine Vierte heiſſen, ſondern muß ihren rechten Namen, den einer übelklingenden Eilfte bekommen.

3) Ueber die Zahl der Tonverbindungen oder Intervalle.

Die Tonlehrer ſind in Angebung der Zahl der Tonverbindungen oder Intervalle unter ſich ungleich, indem der eine z. B. 32, ein anderer ſogar 55, ein dritter nur 18, und ein vierter 24 angiebt. Welcher von denſelben wohl Recht haben möge — hängt ohne Zweifel von Löſung der Frage ab: Wie viel Tonverbindungen haben wir in unſerer praktiſchen Muſik nöthig? — Wenigſtens ſo viel, als in beiden diatoniſchen Leitern gegründet ſind, und dieſes ſind die oben §. 14. im zweiten Lehrkurſe des dritten Hauptſtückes aufgefundenen 20 Tonverbindungen. — Was können, auſſer dieſen, ſonſt noch für Intervalle in der Ausübung manchmal vorkommen? — Diejenigen vier, welche im dritten Lehrkurſe des vorangeführten Hauptſtückes in der Bemerkung über §. 14. angegeben worden, und aus der chromatiſch-enharmoniſchen Octave der harmoniſchen Fortſchreitung genommen ſind. Dieſes ſind zuſammen 24 Tonverbindungen, mit welchen wir unſere ganze Muſik beſtreiten können.

Vogler

(*) Sieh Voglers Nutzbarkeit des Tonmaaſes S. 85. §. 11.

Vogler behauptet nur 18 Tonverbindungen, und ſchließet den reinen Einklang und die reine Achte von den obenerwähnten 20 melodiſch-harmoniſchen Tonverbindungen aus; allein, ob ſich gleich cis mit c nur melodiſch (nicht harmoniſch) verbinden läßt, ſo ſollte man doch c mit c harmoniſch, wie melodiſch, verbinden können, da der reine Einklang die allererſte, wiewohl einfachſte, Harmonie, und die reine Achte die Umwendung desſelben iſt. Und wollte man die 4 melismatiſchen Intervalle von der Zahl der Tonverbindungen deswegen ausſchließen, weil ſie ſeltner vorkommen; ſo müßte auch die übermäßige Fünfte und ihre Umwendung, die verminderte Vierte, aus der Zahl derſelben ausgeſtrichen werden, weil ihre Umwendung beinah' eben ſo wenig vorkommt.

Iſt aber die Frage, ob in der Theorie mehrere Intervalle möglich ſeyen, ſo kann man das Maximum auf 55 angeben, wie die neue Tonleiter Tab. 40. Fig. 8. ausweiſet, worinn mehrere Gattungen von Intervallen, z. B. eine kleinſte Zweite c - ci, d. i. c - desdes, eine kleine Zweite, c - cisa, d. i. c - des, eine große Zweite c - d, eine übermäßige Zweite c - dis, und eine größte Zweite c - diso, d. i. c - disdis begriffen ſind. Wer ſiehet aber nicht ſogleich ein, daß das Wenigſte davon auf unſere praktiſche Muſik anwendbar iſt?

4) Beweis, daß die kleine Vierte, große Dritte und kleine Sechste vollkommene Wohlklänge ſind.

Der Einklang oder die Erſte iſt unſtreitig der erſte Wohlklang, aus welchem durch die Umwendung die Achte als zweiter Wohlklang hervorgeht. Unmittelbar nach dieſer wird, der harmoniſchen Fortſchreitung der Klänge gemäß, die große Fünfte als dritter Wohlklang erzeugt, von welcher durch die Umwendung die kleine Vierte als vierter Wohlklang entſpringet; hernach folget die große Dritte als fünfter Wohlklang, von welcher durch die Umwendung die kleine Sechste herkommt. Da ſich unter dieſen 6 Wohlklängen 3 Stammwohlklänge und 3 abſtammende Wohlklänge befinden: ſo müſſen, wenn die Stammwohlklänge vollkommen wohlklingen, auch ihre abſtammenden Wohlklänge vollkommen wohlklingen. Um ſich davon zu überzeugen, ſpiele man alle dieſelben ſowohl nacheinander, als miteinander zugleich nach folgender Vorſchrift an:

C c g $\overline{c}$ $\overline{e}$ $\overline{\overline{c}}$. (*)

1. 8. gr. 5. kl. 4. gr. 3. kl. 6.

Nun

(*) Dieſe Wohlklänge ſtehen unter ſich in einer ſolchen Sympathie, daß, wenn man auf die Saiten dieſer Klänge bei einem reingeſtimmten Flügel kleine Stückchen Pappier legt, und bei aufgehobener Dämpfung ſodan das tiefe C anſchlägt, alle aufgelegte Pappierchen von denſelben herunter fallen, zum Beweiſe, daß durch den Anſchlag des tiefen C die andern mit ihm verwandten Klänge auch in Schwingung gebracht worden ſind. Schlägt man aber das Cis oder H, oder auch einen andern mit denſelben nicht verwandten Ton, ſo ſtark man will, an, ſo bleiben die Pappierchen ganz ruhig auf den Saiten liegen. Ja, dieſe Klänge werden von ſelbſt ertönen, wenn man die Finger ganz ſubtil und ſtill, z. B. auf die Taſten $\overline{c}$ $\overline{e}$ $\overline{g}$ $\overline{\overline{c}}$ leget, und das große C als den Stammvater dieſer harmoniſchen Kinder anſchlägt.

Nun fragt es ſich, ob die unter dieſen Klängen befindliche kleine Vierte, große Dritte und kleine Sechste fernerhin, wie bisher immer geſchah, für unvollkommene Wohlklänge anzuſehen und zu halten ſeyen? — Keineswegs! denn eben die Herkunft der kleinen Vierten von der großen Fünften als vollkommenem Wohlklange, beweiſet das Gegentheil; ſonſt müßte auch die Achte, welche allgemein als ein vollkommener Wohlklang anerkannt wird, und doch nur ein von dem Einklang abſtammendes Intervall iſt, unter die unvollkommenen Wohlklänge gezählt werden. Was die große Dritte betrifft, ſo iſt ſie nicht nur einer von den 3 Wurzelwohlklängen, ſondern auch ein weſentlicher und conſtituirender Theil des großen harmoniſchen Dreiklangs, welcher ohne ſie weder gänzliche Vollkommenheit noch Annehmlichkeit beſäße: folglich muß ſie wohl ſelbſt ein vollkommener Wohlklang ſeyn, und endlich, da die kleine Sechste von dieſer herkommt; ſollte ſie deshalb minder vollkommen klingen?

Aber — wendet man gegen die große Dritte ein — ſie klinget ſo ſcharf. Klingen nicht die Achte, die große Fünfte und kleine Vierte noch ſchärfer, als dieſe? — Dieß iſt eben ein Beweis ihrer Vollkommenheit; denn, je vollkommener ein Intervall iſt, deſto ſchärfer, und, ſo zu ſagen, deſto frecher dringt es durch andere Intervalle, welches die Achten- und Fünftenfolgen, wie auch die Sechstengänge, in deren Mitte ſich kleine Vierten gegen die Oberſtimme befinden, beweiſen; hingegen, je unvollkommener ein Intervall iſt, deſto milder und beſcheidener tönet es. Daher ſind die kleine Dritte und ihre Umwendung, die große Sechste, unvollkommen wohlklingende, und die kleine Fünfte mit ihrer Umwendung, der großen Vierten, minderwohlklingende Intervalle.

5) Ueber die Nomenclatur der verſchiedenen Dreiklänge, und ihrer Umwendungen.

Die Nomenclatur der Accorde iſt noch nicht ſo durchaus berichtiget, als zu wünſchen wäre. Ein Accord aber wird nach dem in demſelben befindlichen Hauptintervall benannt; und reicht dieſes zur deutlichen Bezeichnung desſelben nicht hin, ſo muß noch ein zweites Prädicat, welches von einem bedeutenden Nebenintervall genommen iſt, beigeſetzt werden.

Die wohlklingenden Dreiklänge haben nur ein einziges Prädicat nöthig, entweder *groß*, *klein* oder *vermindert*, als der große Dreiklang oder Terzquint-Accord, von der großen Dritten genommen, der kleine Dreiklang oder Terzquint-Accord, nach der kleinen Dritten benannt, und der verminderte Dreiklang oder Terzquint-Accord, von der ſogenannten verminderten Fünften genommen. Die übelklingenden Dreiklänge hingegen bedürfen zu ihrer beſtimmten Bezeichnung meiſt noch eines Zuſatzes, als (den übermäßigen Dreiklang oder Terzquint-Accord ausgenommen) der doppeltverminderte Dreiklang wegen der verminderten Dritten, die mit der ſogenannten verminderten Fünften verbunden iſt, um ihn vom einfach verminderten Dreiklang unterſcheiden zu können, und der hartklingende verminderte, oder noch kürzer, der hartverminderte Dreiklang, wegen der darin begriffenen harten, d. i. großen Dritten, welche nicht nur gegen den Grundton, ſondern auch gegen die ſogenannte verminderte Fünfte, welche gegen dieſelbe eine wirklich verminderte Dritte ausmacht, hart klinget.

Die erſte Umwendung eines Dreiklangs wird nach dem Urklang, der in der Sechsten liegt, benannt, alſo: Sext-Accord; iſt die Sechste klein, ſo heiſt es der kleine Sext-Accord; iſt ſie groß — der große Sext-Accord. Da es aber dreierlei kleine Sext-Accorde giebt, ſo heiſt derjenige, welcher vom großen Dreiklang herkommt, glattweg der kleine Sext-Accord; die zwei andern müſſen zum Unterſcheide einen Beiſatz erhalten, als: der eine, welcher vom übermäßigen Dreiklange herſtammt, den Beiſatz „hartklingender kleiner Sext-Accord" wegen der großen Dritten gegen den Grundton, welche noch dazu gegen die kleine Sechste eine verminderte Vierte bildet, und daher hart klinget, der andere aber,

welcher

welcher vom hartverminderten Dreiklange herkommt, den Beiſatz „vermindertklingender kleiner Sext-Accord" wegen der damit verbundenen verminderten Dritten. Es giebt nur zweierlei große Sext-Accorde. Derjenige, welcher vom kleinen Dreiklange herkommt, kann auch glattweg „der große Sext-Accord" heiſſen; derjenige aber, welcher vom verminderten Dreiklange abſtammt, muß zum Unterſchiede noch das Beiwort „minderwohlklingend" bekommen. Derjenige Sext-Accord, welcher vom doppeltverminderten Dreiklange herkommt, heiſt ſchlechtweg „der übermäßige Sext-Accord."

Die zweite Umwendung eines Dreiklangs muß nicht allein nach dem Urklange, der in der Vierten liegt, ſondern auch nach der mit ihr vereinten Sechsten benannt werden, alſo: „Quartſext-Accord," um ihn von dem übelklingenden Quart-Accord, eigentlicher Undez-Accord, der allezeit mit der Fünften verbunden iſt, genau zu unterſcheiden. Es giebt dreierlei kleine Quartſext-Accorde. Um ſie voneinander zu unterſcheiden, iſt bei jedem derſelben ein beſonderer Beiſatz nöthig. Derjenige kleine Quartſext-Accord, welcher vom großen Dreiklange abſtammt, bekommt zum Beiſatze „der vollkommen wohlklingende"; derjenige aber, welcher vom kleinen Dreiklange herkommt, muß zum Beiſatze „der unvollkommen wohlklingende" erhalten. Derjenige Quartſext-Accord, welcher die zweite Umwendung des übermäßigen Dreiklangs iſt, heiſt ſchlechtweg „der verminderte Quartſext-Accord" wegen der wirklich verminderten Vierten, die er mit ſich führt; derjenige große Quartſext-Accord, welcher vom minderwohlklingenden Dreiklange herkommt, erhält den Beiſatz „der minderwohlklingende"; derjenige, welcher vom doppeltverminderten Dreiklange abſtammt, muß noch das Prädikat „der vermindertklingende" und der, welcher die zweite Umwendung des hartverminderten Dreiklangs iſt, noch den Beiſatz „der übermäßigklingende" erhalten.

Uebrigens kann man ſich bei Benennung der von den Dreiklängen abſtammenden Accorde auf folgende kurze Art ausdrücken, indem man ſagt: „die erſte — zweite Umwendung des großen — kleinen verminderten — übermäßigen — doppeltverminderten — hartverminderten Dreiklangs", wiewohl dieſe Art ſich auszudrücken, welche bei einem angehenden Harmoniker viel Einſicht in die Abkunft der Accorde vorausſetzt, die Tongröße der in einem Accord enthaltenen Hauptintervalle nicht anzeigt.

Um ſich bei der Benennung der gewöhnlichſten Sext-Accorde noch kürzer zu faſſen, kann man auch ſchlechtweg ſagen: z. B. „der Sext-Accord von C dur, der Sext-Accord von A moll, der Sext-Accord vom verminderten H." Desgleichen, was die gewöhnlichſten Quartſext-Accorde betrifft, läßt ſich's eben ſo kurz ſagen: z. B. der Quartſext-Accord von C dur, der Quartſext-Accord von A moll, der Quartſext-Accord vom verminderten H."

Es iſt freilich bedauerlich, daß man einige unrichtige Kunſtwörter, wenn ſie zu ſehr verjährt ſind, nicht ſo bald aus dem Umlaufe bringen kann, wie unter andern z. B. das Beiwort „vermindert" vor dem Dreiklange mit der kleinen Dritten und kleinen Fünften, und das Beiwort „doppeltvermindert" vor dem Dreiklange mit der zwar verminderten Dritten, aber nur kleinen Fünften; denn es giebt in unſerer heutigen Praktik keine wirklich verminderte Fünfte. Dem ſogenannten einmal verminderten Dreiklange iſt zwar in dieſem Werke öfters das paſſendere Prädikat „mangelhaft" oder „minderwohlklingend" ſubſtituirt worden; aber für den ſogenannten doppeltverminderten Dreiklang läßt ſich nicht ſo leicht ein ſchicklicheres Beiwort auffinden, ausgenommen, wenn man jenen wegen ſeiner kleinen Dritten und kleinen Fünften in den „doppeltkleinen", und dieſen wegen ſeiner verminderten Dritten und kleinen Fünften in den „vermindertkleinen" Dreiklang umtaufen wollte. Da die Alten von den übelklingenden Dreiklängen theils wenig oder nichts gewußt, theils keinen Gebrauch gemacht haben, ſo ſind die meiſten derſelben ohne Benennung geblieben, und haben nachher zum Theil ziemlich unſchickliche Namen erhalten.

Ende der erſten Abtheilung.

welcher vom hartverminderten Dreiklange herkommt, den Beiſatz „verminderttklingender kleiner Sext-Accord“ wegen der damit verbundenen verminderten Dritten. Es giebt nur zweierlei große Sext-Accorde. Derjenige, welcher vom kleinen Dreiklange herkommt, kann auch glattweg „der große Sext-Accord“ heiſſen; derjenige aber, welcher vom verminderten Dreiklange abſtammt, muß zum Unterſchiede noch das Beiwort „minderwohlklingend“ bekommen. Derjenige Sext-Accord, welcher vom doppeltverminderten Dreiklange herkommt, heiſt ſchlechtweg „der übermäßige Sext-Accord.“

Die zweite Umwendung eines Dreiklangs muß nicht allein nach dem Urklange, der in der Vierten liegt, ſondern auch nach der mit ihr vereinten Sechsten benannt werden, alſo: „Quartſext-Accord,“ um ihn von dem übelklingenden Quart-Accord, eigentlicher Undez-Accord, der allezeit mit der Fünften verbunden iſt, genau zu unterſcheiden. Es giebt dreierlei kleine Quartſext-Accorde. Um ſie voneinander zu unterſcheiden, iſt bei jedem derſelben ein beſonderer Beiſatz nöthig. Derjenige kleine Quartſext-Accord, welcher vom großen Dreiklange abſtammt, bekommt zum Beiſatze „der vollkommen wohlklingende“; derjenige aber, welcher vom kleinen Dreiklange herkommt, muß zum Beiſatze „der unvollkommen wohlklingende“ erhalten. Derjenige Quartſext-Accord, welcher die zweite Umwendung des übermäßigen Dreiklangs iſt, heiſt ſchlechtweg „der verminderte Quartſext-Accord“ wegen der wirklich verminderten Vierten, die er mit ſich führt; derjenige große Quartſext-Accord, welcher vom minderwohlklingenden Dreiklange herkommt, erhält den Beiſatz „der minderwohlklingende“; derjenige, welcher vom doppeltverminderten Dreiklange abſtammt, muß noch das Prädikat „der verminderttklingende“ und der, welcher die zweite Umwendung des hartverminderten Dreiklangs iſt, noch den Beiſatz „der übermäßigklingende“ erhalten.

Uebrigens kann man ſich bei Benennung der von den Dreiklängen abſtammenden Accorde auf folgende kurze Art ausdrücken, indem man ſagt: „die erſte — zweite Umwendung des großen — kleinen verminderten — übermäßigen — doppeltverminderten — hartverminderten Dreiklangs“, wiewohl dieſe Art ſich auszudrücken, welche bei einem angehenden Harmoniker viel Einſicht in die Abkunft der Accorde vorausſetzt, die Tongröße der in einem Accord enthaltenen Hauptintervalle nicht anzeigt.

Um ſich bei der Benennung der gewöhnlichſten Sext-Accorde noch kürzer zu faſſen, kann man auch ſchlechtweg ſagen: z. B. „der Sext-Accord von C dur, der Sext-Accord von A moll, der Sext-Accord vom verminderten H.“ Desgleichen, was die gewöhnlichſten Quartſext-Accorde betrifft, läßt ſich's eben ſo kurz ſagen: z. B. der Quartſext-Accord von C dur, der Quartſext-Accord von A moll, der Quartſext-Accord vom verminderten H.“

Es iſt freilich bedauerlich, daß man einige unrichtige Kunſtwörter, wenn ſie zu ſehr verjährt ſind, nicht ſo bald aus dem Umlaufe bringen kann, wie unter andern z. B. das Beiwort „vermindert“ vor dem Dreiklange mit der kleinen Dritten und kleinen Fünften, und das Beiwort „doppeltvermindert“ vor dem Dreiklange mit der zwar verminderten Dritten, aber nur kleinen Fünften; denn es giebt in unſerer heutigen Praktik keine wirklich verminderte Fünfte. Dem ſogenannten einmal verminderten Dreiklange iſt zwar in dieſem Werke öfters das paſſendere Prädikat „mangelhaft“ oder „minderwohlklingend“ ſubſtituirt worden; aber für den ſogenannten doppeltverminderten Dreiklang läßt ſich nicht ſo leicht ein ſchicklicheres Beiwort auffinden, ausgenommen, wenn man jenen wegen ſeiner kleinen Dritten und kleinen Fünften in den „doppeltkleinen“, und dieſen wegen ſeiner verminderten Dritten und kleinen Fünften in den „verminderttkleinen“ Dreiklang umtaufen wollte. Da die Alten von den übelklingenden Dreiklängen theils wenig oder nichts gewußt, theils keinen Gebrauch gemacht haben, ſo ſind die meiſten derſelben ohne Benennung geblieben, und haben nachher zum Theil ziemlich unſchickliche Namen erhalten.

Ende der erſten Abtheilung.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Knecht, Justin Heinrich, 1752-1817

Elementarwerk der Harmonie als Einleitung in die Begleitungs- und Tonsetzkunst, wie auch in die Tonwissenschaft ; Nach 3 Lehrkursen geordnet für Anfänger und Geübtere
Bd.: 1

München (1814)

4 Mus.th. 800 a-1/2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527358-2